

*Politisk humor i ny drakt*

- en sjangeranalytisk studie av *The Daily Show*



David Andreas Møller-Johansen

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Humanistisk fakultet

Mai 2014

## Takk

Å skrive en oppgave av dette omfanget har vært en svært krevende prosess, på alle tenkelige måter, og det er mange som fortjener en takk for at jeg klarte å nå målet. Først og fremst vil jeg takke Steffen Krüger, som foreslo temaet for oppgaven, jeg vil takke Medietilsynet for å ha vært en svært fleksibel arbeidsplass under studietiden, Trond Svandal for korrekturlesning, Cathrine Wenneberg for sin funksjon som menneskelig klagemur, foreldre og søsken for støttende ord fra første dag, og ikke minst tusen takk for svært god og tålmodig veiledning fra både Gunn Enli og Anders Olof Larsson.

Fredrikstad, mai 2014

David Andreas Møller-Johansen

## Sammendrag

Denne oppgaven er en kvalitativ casestudie av det amerikanske fjernsynsprogrammet *The Daily Show* (1996-). Temaet for oppgaven er de stadig mer utydelige grensene mellom sjangerkonvensjonene som tidligere har skilt nyheter og underholdning, og hvorvidt dette er en utvikling som kan sees gunstig for den offentlige debatten. Analysen fokuserer på eksisterende sjangerkonvensjoner og de humoristiske virkemidlene som tas i bruk. Oppgaven avdekker at dette hybridspregede sjangerformatet ikke *skaper* nyheter, men allikevel oppnår samme funksjon som nyheter. Programmet avviker fra nyhetenes sjangerkonvensjoner ved å benytte en åpen subjektivitet, intertekstualitet og bruk av satire. Programmet anses som et godt tilskudd til nyheter og offentlig debatt fordi formatet fanger opp flere seere grunnet sitt underholdningspreg, og også fordi det spirer til kritisk tenkning gjennom aktivt bruk av komikk. *The Daily Show* (1996-) ansees som et kvalitetspreget program som innehar gode elementer fra både nyheter og rene underholdningssjangre.

## Abstract

This research paper is a qualitative case study of the American television show *The Daily Show* (1996- ). The research theme are the increasingly blurry lines that previously separated the genre conventions between news and entertainment, and whether or not this can be viewed as beneficial to public discourse. The analysis focuses on the existing genre conventions in these categories, in addition to humorous elements that are being used. The results uncovered that this hybrid program in fact does not *produce* news, but it does however, achieve the same effect. It differentiates from the news genre format by relying heavily on open subjectivity, intertextuality and satire. The program is considered a good addition to news and public discourse because it catches many viewers due to its entertaining elements, as well as aspiring critical thinking through an active use of comedy. *The Daily Show* (1996- ) is considered a high quality program that includes useful elements from both news and entertainment.

INNHOLDSFORTEGNELSE	Side
<b>1. Innledning</b>	6
1.1. Problemstilling	7
1.2. Case	8
1.3. Teoretisk rammeverk	9
1.4. Fremgangsmåte	9
<b>2. Tv-nyheter som forskningsobjekt</b>	11
2.1. Geoffrey Baym – kampen om tv-seerne	11
2.2. Gray, Jones Thompson – kjendispolitikere og liksomnyheter	13
2.3. Jeffrey P. Jones – kvalitet + tv = sant?	15
2.4. Oppsummering og relevans	15
<b>3. Hva er humor?</b>	17
3.1. Overlegenhetsteori	17
3.2. Inkongruensteori	18
3.3. Latter som utslipp	18
3.4. Komiske virkemidler	19
3.5. Nyere tendenser	20
3.6. Humor på tv	21
<b>4. Fjernsynssjangre i endring</b>	24
4.1. Sjanger og teori	25
4.2. Sjanger på tv	26
4.3. Bruk av sjanger	27
4.4. Hyppige endringer	27
4.5. Prat i underholdningen	28
4.6. Kjendisfaktoren	30
4.7. Fjernsynssendte konkurranser	30
4.8. Virkelige hendelser i fjernsynsformat	31
4.9. Nyheter og estetikk	32
<b>5. <i>The Daily Show</i> i infotainmentdebatten</b>	34
5.1. Informasjon eller underholdning?	36
5.2. Infotainment – nærmere virkeligheten?	37
5.3. Underholdning øker, nyheter synker	39
5.4. Sannhet i fiksjon	40

<b>6. Metodologisk fremgangsmåte</b>	41
6.1. Case Study som metode	41
6.2. Utførelse	43
6.3. Diskursanalyse som verktøy	45
6.4. Tolkingsrelaterte utfordringer	47
6.5. Sjanger i et akademisk perspektiv	49
6.6. Intertekstualitet	51
<b>7. Analyse</b>	52
7.1. Oppsett av en episode – intro	52
7.2. Hoveddel	53
7.3. Egenproduserte sekvenser	54
7.4. Avslutning	54
7.5. Virkemidler	55
7.6. Visuell schizofreni	56
7.7. Bilder som assosiasjonstriggere	57
7.8. Visuelt virkelighetsbrudd	58
7.9. Språk	59
7.10. Krig på menyen	62
7.11. Er <i>dette</i> nyheter?	64
7.12. Kritikk til andre kanaler	65
7.13. «Vår udugelige regjering»	68
7.14. Intervjuet	74
<b>8. Diskusjon</b>	78
8.1. Hvorfor er <i>The Daily Show</i> morsomt?	78
8.2. Sjekkerende eller befriende?	79
8.3. Tull, men ikke løgn	80
8.4. Nyheters påvirkning	82
8.5. Underholdningens påvirkning	84
8.6. Presentasjon, identitet og forhold	88
8.7. Hybridens utbytte	90
<b>9. Litteraturliste</b>	92

# 1. INNLEDNING

“The Daily Show with Jon Stewart: where more Americans get their news than probably should.” (Annonser, *The Daily Show*).

Vi lever i en tid der vi er møtt av enorme mengder nyheter vi kan nå med den letteste tilgang på alle kanter. Statistikk tilsier også at vi i stor grad følger med på nyhetene vi har tilgang til; selv et så lite land befolkningsmessig som Norge hadde 228 aviser utgitt i 2011 (Høst, 2012). Siden det fjernsynssendte nyhetsformatet vi er kjent med i dag ble lansert på slutten av 1950-tallet, inspirert av amerikanske tv-tradisjoner (Waldahl, 2002: 232), har verken tilbudet av slike nyhetsprogram, eller omfanget redusert. Det har tvert i mot ekspandert siden det først inntok tv-skjermen. Men siden denne strenge formen for nyheter først ble lansert, har også utvalget i underholdningsprogram på fjernsyn økt betraktelig, og skillene mellom de ulike format og tv-sjangre har i større grad blitt uklare og vanskeligere å skille fra hverandre. Nyheter har i lang tid vært tv-formatet som i størst grad har hatt som oppgave å bidra med informasjon, fremfor å underholde. Men hva skjer når underholderne også bidrar med nyheter?

VG har i dag en søsternettside kalt «VG – Helt normalt», der de samme nyhetssakene går igjen, men med en komisk vinkling. 6. november 2013 utgav dette nettstedet en artikkel med overskriften «Tas av skjermen dersom han ikke skifter fornavn». Saken omhandlet et oppdiktet tilfelle der NRKs meteorolog Kristen Gislefoss hadde blitt nektet å fortsette i sin stilling i tv med mindre han endret navn til noe mer religionsnøytralt. Selv om VG - Helt normalt ikke gjør noe forsøk på å utgi seg for å være faktiske nyheter, med oppdiktete sitater som; – «Jeg er blitt gjort oppmerksom på at enkelte Joker-vinnere roper «Herregud!» når de blir millionærer. I fremtiden vil gevinsten bli halvert hver gang dette skjer» (VG-helt normalt, 2014), ble saken aktivt delt i sosiale medier av fornærmede individer som feilaktig tolket dette som nyheter. Men til tross for at denne saken var oppdiktet, hadde den et visst opphav i virkeligheten, og var ment som en overdrivelse av debatten om hvorvidt man skal tillate religiøse symboler som halskjeder med kors hos programledere og nyhetsankere i NRK.

Geoffrey Baym skriver om fremveksten av sjangeren «Infotainment», i sin bok «From Cronkite to Colbert – The Evolution of Broadcast News». Ved første introduksjon av fenomenet uttaler han seg om frykten over at denne tendensen kun er «... kommersielt produsert underholdning maskert som nyttig informasjon.» (Baym, 2010: 3). Dette kan altså

indikere at infotainment verken har det samme nivået av troverdighet eller status hva det gjelder informasjonen den tilbyr, sammenlignet med nyheter. Når man leser videre i teksten, er det derimot tydelig at infotainment kan anses som mer kvalitetspreget, om man ser på det med analytiske øyne. Men dersom slike program kun er kvalitetspreget fra et analytisk ståsted, er det også en forutsetning at man vet når man står «ansikt til ansikt» med det. Baym nevner blant annet at visse kjennetegn ved programledere innen infotainment er at de er langt mer subjektive enn et nyhetsanker kunne tillatt seg å være, og at språket bør tas langt fra bokstavelig.

Han beskriver også hvordan infotainment befinner seg i grenseland mellom seriøs journalistikk og underholdning, noe vi i dag kan omtale som intertekstualitet eller hybrid media (Baym, 2010; 3-5). Dette er noe jeg tolker som en bro mellom det en kan anse som høykultur og lavkultur innen fjernsyn. Som Baym også beskriver, er det nå svært mange amerikanere som oppgir at kunnskapen de innehar om politikk og den amerikanske stat i stor grad stammer fra underholdningsprogram sendt på kveldstid, fremfor nyheter i både fjernsyn og trykket format (Baym, 2010; 2). Dette er et såpass anerkjent fakta at det til og med har blitt kommentert i introen til *The Daily Show* (1996-), et av landets mest kjente humorprogram, i form av sitatet under overskriften. At dette sitatet har rot i virkeligheten kan godt stemme, men det er heller ikke å komme bort fra at svært mange tilegner seg informasjon fra underholdningsprogram i dag enn tidligere. Jeg lurer derfor på om vi er kommet til et veiskille der det anses som sosialt akseptabelt å tilegne seg kunnskaper gjennom underholdning så vel som mer aksepterte kanaler for distribusjon av viktig informasjon.

### 1.1. Problemstilling

Som antydnet ovenfor, vil temaet for oppgaven være om man kan finne tilsvarende kvalitet i program som tar for seg informasjonsformidling med humor som hovedingrediens. Det kan være svært vanskelig å finne en universell definisjon for kvalitetspreget fjernsyn, både fordi dette er et begrep som tolkes svært subjektivt i tillegg til at fjernsynsprogram skal kunne håndtere både auditive og visuelle elementer. Det må derfor tilfredsstille en rekke krav for å kunne bli stemplet som produkt av høy kvalitet. Derfor kan det være mer hensiktsmessig å ta for seg et bestemt tema mediene ofte omtaler, og som man har stor grunn til å anta at flertallet vil si seg enig i er viktig. Et av medienes viktigste oppgaver er å stille makthavere og politikere til ansvar, som folkets talerør (Krumsvik, 2011: 21). Med andre ord kan man si at en av medienes viktigste oppgaver er å utøve en form for offentlig kritikk. Gitt at de fleste

som tar store avgjørelser på vegne av folket er valgt av folket, vil det også være rimelig å anta at de ble valgt basert på visse kvalifikasjoner. For å kunne kritisere deres handlinger, vil man derfor forvente at kritikeren vet hva han eller hun snakker om, og det vil av den grunn falle naturlig at dette fremkommer som en formell og ordnet prosess. Når man blander humor inn i denne prosessen, gjør man det derfor til noe mer uformelt og potensielt udannet, og kan risikere at budskapet fremstår som mindre seriøst og kompetent. Men man kan også hevde at humoren tillegger prosessen dybde, og at man gjennom den kan gjøre poeng som hadde vært vanskelig å komme frem til i en seriøs tone. Dette er da et interessant tilfelle innen komedie, fordi det kombinerer to svært forskjellige utgangspunkt, og det er ingen selvfølge at det resulterer i positiv mottakelse. Forskningsspørsmålet vil derfor se slik ut;

*Kan en kombinasjon av disse sjangrene tilføye noe til politisk debatt, og i så fall - hvordan?*

For å kunne besvare spørsmålet best mulig ønsker jeg å ta utgangspunkt i et fjernsynsprogram som tar for seg både politikk og humor, og som er anerkjent enten i form av høye seertall eller god kritikk. Det er en forutsetning at programmet ikke har en åpenbar politisk tilhørighet, da humoren potensielt kan være tilstede med hensikt å overbevise publikum mot en bestemt ideologi. Jeg ønsker også å ta utgangspunkt i et land med en rik fjernsynshistorie. Med disse kriteriene i grunn er det et bestemt program som skiller seg ut; *The Daily Show*.

## 1.2. Case

*The Daily Show* ble for første gang vist på Comedy Central 22.juli 1996 (Imdb, 2014), og var da ledet av programleder Craig Kilborn. Programmet har fra første stund omtalt seg selv som *fake news* og vært markedsført som komedie. Den politiske tonen kom ikke på banen for alvor før Jon Stewart tiltrådte som programleder i 1999, og har siden ofte blitt omtalt som *The Daily Show with Jon Stewart*. Suksessen har steget siden, og programmet er nå det med lengst levetid av alle serier fra Comedy Central. Serien har også resultert i en spinoff, *The Colbert Report*, og også et nederlandsk prosjekt, *The Daily Show – Nederlandse Editie*, som ble utgitt i 12 episoder i 2011.

Programmet tar inspirasjon fra flere sjangre, men innehar tilsynelatende flest fellestrekk med nyheter. Programlederen er den samme hver episode, sittende bak et skrivebord med fargepaletter, antrekk og andre visuelle samt auditive kjennetegn vi kan finne i nyhetsprogram. Programmet har med tiden også utviklet tilbakevendende segmenter, relatert til trender, økonomi og religion. Et økende antall bidragsyttere i form av manusforfattere og



korrespondenter har også vist seg i programmet. Serien har også bidratt sterkt til Jon Stewarts karriere, og gjort navnet hans anerkjent innen amerikansk politisk debatt. Han har mottatt flere nominasjoner som komiker i tillegg til å delta i fjernsynssendte debatter av mer seriøs grad.

### 1.3. Teoretisk rammeverk

For tilstrekkelig avgrensning vil det være nødvendig å definere nøyaktig hva som menes med humor i denne sammenhengen. Når det kommer til humor i akademia, vil de fleste antagelig få assosiasjoner til filosofiske humorteorier. Disse vil omfatte *overlegenhetsteorien*, hvor latteren forbindes med skadefryd og lettelsen over at noen andre blir latterliggjort fremfor en selv, en teori som kan spores helt tilbake til Aristoteles og Platon. *Inkongruensteorien*, med opphav i opplysningstidens filosofer, forklarer latter som en form for intellektuell overraskelse, og forutsetter en kognitiv revurdering av hva man ser. *Ventilteorien* har sitt opphav i Sigmund Freud og psykoanalysen, og beskriver latter som et resultat av frigjøring av spenninger forårsaket av sosialisering (Larsen: 1999, s. 144-45). Jeg tror det vil styrke oppgaven å kunne si noe om hvorvidt humoren i programmet stammer fra intellektuell tilfredsstillelse eller en mer primitiv reaksjon på innholdet, men fokuset i det teoretiske rammeverket vil hovedsakelig dreie seg om ulike humoristiske virkemidler, slik som satire og parodi, fremfor teorier om hva som faktisk *forårsaker* latter. Som problemstillingen tilsier, vil det også være nødvendig med grundig kjennskap til sjangrene programmet benytter seg av for å kunne lokalisere virkemidler. Jeg kommer derfor til å gjøre rede for sjangerteori, i tillegg til å gi en oversikt over hvilke fjernsynssjanger som kan være relevante for å analysere dette formatet. Det teoretiske rammeverket vil i stor grad stamme fra film og fjernsynsvitenskapens tradisjoner, men også ha innslag fra kommunikasjons- og samfunnsvitenskapelig forskning.

### 1.4. Fremgangsmåte

Oppgaven kommer til å bestå av en kvalitativ casestudie, der metoden vil være en diskursanalyse av primært fire episoder av *The Daily Show*. Hensikten med analysen er å kunne bryte ned programmets struktur, både humoristiske virkemidler og sjangertrekk hentet fra andre typer program som kan ha innflytelse på dette programmets struktur. Utvelgelsen av episodene kommer til å være mer eller mindre tilfeldig, siden det vil være hensiktsmessig å studere ordinære episoder for å kunne avdekke struktur. Utvelgelsen kommer derfor først og fremst til å være preget av episodenes tilgjengelighet, noe som også vil innebære at de vil

være fra en sendetid som korresponderer med tidsrommet oppgaven skrives i.

Analysekapittelet vil begynne med en generell gjennomgang av hva en typisk episode består av, samt kjennetegn man vil finnes i de fleste episodene. Når det kommer til fasen der analysen skal formuleres, kommer jeg til å oppsummere observasjonene etter tematisk fordeling, hovedsakelig i visuelle, språklige og innholdsrelaterte elementer. På denne måten vil leseren oppleve analysen som en presentasjon av funn fremfor en kronologisk oversikt over hvordan episodene oppleves. Til slutt følger en oppsummering av funn, sammenlignet med det teoretiske grunnlaget for oppgaven.

## 2. TV-NYHETER SOM FORSKNINGSOBJEKT

«...in the 1950s, Americans brought television into their homes, by the end of the next decade it had become their favorite source of news” (Baym, 2010: 10).

*The Daily Show* (heretter kalt TDS) har ved flere anledninger blitt viet akademisk oppmerksomhet i ulike faglige tradisjoner. Blant annet har Jason Holt vært redaktør for antologien «The Daily Show and Philosophy», bestående av en rekke forskningsartikler som trekker paralleller mellom programmet og filosofiske temaer. Trischa Goodnow for Lexington Books har vært redaktør for «The Daily Show and Rhetoric» som forsøker å avdekke de retoriske strategiene i programmet, og siden oppstarten av denne masteroppgaven har også Elena-Daniela Neacsu utgitt boka «Political Satire and Political news: Entertaining, Accidentally Reporting or Both? - The Case of *The Daily Show with Jon Stewart*», som i stor grad berører flere av emnene som også vil tas opp i denne oppgaven. De mest relevante bidragsyterne jeg ønsker å gjøre rede for i dette kapittelet er Geoffrey Baym, Jeffrey P. Jones og Jonathan Gray.

### 2.1. Geoffrey Baym – kampen om TV-seerne

I 2010 utgav Baym boka «From Cronkite to Colbert – The Evolution of Broadcast News», hvor han i tittelen refererer til avdøde Walter Cronkite, et av CBS’ mest kjente nyhetsankere og Stephen Colbert, programlederen for TDS’ spinoff, *The Colbert Report*. Dette er også en god pekepinn til hva boka handler om, der Cronkite står som eksempel for tradisjonelle, seriøse nyheter og Colbert er en av kominyhetenes frontfigurer. Hovedtemaene er hvordan fjernsynsnyheter tilbyr ulike representasjoner av virkeligheten, og rollen disse spiller i den offentlige sfæren. Viktigheten av nyheter i et demokrati er stor, fordi høy og engasjert deltakelse forutsetter informerte borgere (Baym, 2010: 3). Men nyheter har ikke alltid spilt samme rolle, denne har endret seg i løpet av de tre periodene innen fjernsynsutviklingen som berøres av både politiske, økonomiske, teknologiske og kulturelle faktorer. Den første av disse er *The Network Age*, som plasseres i tiden etter fjernsynet hadde nådd så godt som nasjonal spredning i USA, men da en gjennomsnittlig borger fortsatt kun mottok 3-4 fjernsynskanaler. CBS, NBC og ABC kapret derfor 90 % av publikum i beste sendetid (Baym 2010: 9-10). Denne konsentrasjonen av nyhetsformidlere førte til at befolkningen kjente til de samme nyhetssakene, fortalt fra samme vinkel, og at man derfor i større grad følte at man hadde utført sin informasjonssøkende samfunnsplikt. Dette gjaldt spesielt for den delen av

befolkningen uten høyere utdanning. Nyheters største svakhet i denne perioden var at den kun var representativ for en liten del av befolkningen (Baym, 2010: 13). Men med teknologiske fremskritt ble det lettere å starte nye kanaler, noe som førte til fragmentering hos de største selskapene, og ledet oss inn i en periode preget av et mangfold av kanaler. De forskjellige bidragsyterne forstod raskt at med et større utvalg ville publikum oftere velge underholdning fremfor nyheter, og fokus skiftet derfor fra å fortelle folk hvordan ting *var* til å si det slik de *ønsket* å høre det, derav fremveksten av *infotainment* (Baym, 2010: 14-15).

Dette har ledet oss inn i det nåværende *Post-Network Era*, slik både Baym og Gray omtaler det. Kampen om seere har nå satt sterke spor i å være en kamp om inntektene, og det er et økende problem for den tradisjonelle fjernsynskanalen at den har mistet kontroll over når publikum ser hva. Med en datamaskin i praktisk talt hvert eneste hjem, og konstant tilgang til internett mister kveldsnyhetene verdi. Dette markerer et paradigmeskifte, der resultatet blir et stadig mer politisk fjernsyn (Baym, 2010: 17). Kjennetegnene er at underholdning og politikk blandes med hverandre, og tilbyr en helt ny måte å diskutere politikk på. Dette er hva Baym fokuserer på videre i boka: viktigheten av underholdningselementer øker, og TDS har «knekt koden», og oppnådd stor suksess i denne fjernsynsperioden. Denne hybridformen av lek og alvor har nærmest blitt standardisert, noe Baym demonstrerer med politiske skandaler, hvor han kommer med eksempler som Clinton-skandalen, der sidespranget ble omtalt som et kjærlighetstriangel verdig et Shakespeare-drama i mediene (Baym, 2010: 52).

Baym bruker også TDS som et eksempel på hvordan politisk journalistikk gjenfødtes i denne perioden, og at programmet gjennom latterliggjøring får frem kritiske synspunkter mange forskere mener er nødvendig i et slikt mangfold av nyhetsbidragere. Et eksempel som blir brukt er parodiene av Sarah Palin, men i motsetning til tradisjonelle nyheter, ble disse parodiene brukt flere ganger i løpet av presidentkappløpet i 2008 (nyheter mister fort verdi). Baym hevder at dette er et eksempel på fordelene av infotainment, hvilket er at man kan ende opp med mer innovative måter å drive politisk debatt (Baym 2010: 103). Han understreker også at til tross for at TDS minner mer om tradisjonelle nyheter enn mange av sine slektninger innenfor humoristiske program, bryter de enkelte journalistiske regler som utvilsomt trekker programmet i en retning mot komedie. Et eksempel er å forvri kommentarer og klippe om sekvenser slik at de får en annen betydning enn de ville hatt som råmateriale (Baym, 2010: 107). Til tross for dette, hevder Baym at dette er en sunn utvikling innen fjernsynsjournalistikk som viser tegn til at gamle vaner kan brytes.

## 2.2. Gray, Jones, Thompson – kjendispolitikere og liksomnyheter

Jonathan Gray, Jeffrey P. Jones og Ethan Thompson stod som redaktører i 2009 for en antologi kalt «Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era». Boken består av 12 kapitler fra 11 bidragsytere, delt inn under fire temaer. De første tre kapitlene tar for seg satire med fokus på politiske skikkelser, og hvordan «kjendifisering» er en økende del av å jobbe med politikk. I kapittel 4-6 diskuteres hva som kan tolkes som nyheter i TDS og *The Colbert Report*. Deretter fokuseres det på hvordan denne type fjernsynsprogram kan bidra til å spire kritisk tenkning, mens siste del diskuterer hvor grensene går før satire beveger seg over i sjangerkonvensjoner uten disse intensjonene. Noen av de viktigste poengene som blir tatt opp i første del er blant annet at kombinasjonen intellekt og satire selger godt, til tross for at satire kan være vanskelig å forstå, og at mottakelsen nærmest har en kultlignende appell (Gray, Jones & Thompson, 2009: 20). Det gjøres også rede for historien bak satirisk fjernsyn, og hvordan suksessen bak serier som *Simpsons* og *Saturday Night Live* har skapt veien for politisk debatt i form av humoristiske tilnærminger (Gray et al., 2009: 25). Debattene som tas av komikere i dag er ofte utgangspunkt for gode politiske situasjoner, samtidig som det tillater dem til en viss grad å «angripe» autoritetspersoner fordi det gjøres i form av vitser og ironi – og derfor ikke fremstilles som onde anklager.

Dette er også noe Amber Day utforsker videre i kapittel fire, der hun blant annet påpeker at til tross for at TDS tilbyr fake news, er ikke innholdet mindre sant, fordi programmet først og fremst kritiserer og parodierer hva som faktisk får plass som nyheter i mediebildet, i tillegg til hvordan det fremstilles gjennom andre nyhetskanaler (Day, 2009: 86-89). Hun går også inn på hvordan seerens bevissthet over at man ser en imitasjon av noe annet er en forutsetning for å forstå og nyte innholdet. Et annet viktig poeng Day tar opp, som også redaktørene påpeker, er hvordan Jon Stewart aldri overser en mulighet for å appellere til debatt, noe han hovedsakelig gjør ved å ikke legge skjul på hva han selv mener. Intervjuene tjener derfor ikke utelukkende hensikt som underholdende, men også som debatterende (Day, 2009: 90-91). Joanne Morreale presenterer i femte kapittel sin teori om at Jon Stewart har en hensikt med å bevege seg i sjangerskifte mellom underholdning og nyheter. Teorien er basert på kritikk Stewart har rettet mot programlederne Paul Begala og Tucker Carlson, som selv leder et program for seriøs politisk debatt kalt *Crossfire*. Kritikken Stewart kom med var at disse mennene har som oppgave å føre en seriøs politisk diskurs, men at de i stedet har prioritert underholdning, og derfor feilet grovt i sin oppgave (Morreale, 2009: 104).

Morreale utforsker også forholdet TDS har til retorikk, og kommer med dette frem til en av de muligens viktigste konklusjonene i boka: når retorikk brukes som verktøy i et forum som for eksempel en rettsal, tjener det en hensikt. Ved hjelp av Dustin Griffin konkluderes følgende: «dersom det brukes i et rom der man er fri for å fatte avgjørelser, tjener det kun fremførelsen, altså underholdningen» (Griffin, 1994: 160). Hun hevder derimot at til tross for underholdningsaspektet, kan tradisjonen med å stille spørsmål og vekke tvil uten å bidra med svar og konklusjoner tvinge seeren til å tenke kritisk selv (Morreale, 2009: 107). Når man dessuten utøver journalistikk uten et faktisk samfunnsansvar eller en oppdragsgiver, er man i større grad fritatt for forfølgelse dersom man tilbyr informasjon som ikke tilfredsstiller krav til godt journalistisk verk (Morreale, 2009: 117). Basert på disse funnene konkluderer Morreale med at hensikten bak TDS ikke er å erstatte nyheter, men å oppdra en nasjon til å sanse usannheter (Morreale, 2009: 121).

I del tre diskuterer Jonathan Gray hvordan ikke bare politikken har gjort sitt inntog i underholdningen, men at også underholdningen preger politikken. Politikere er blitt til enda en kategori med kjendiser, og må på lik linje med artister og skuespillere delta i fjernsynssendte talkshow for å markedsføre seg selv, slik at de kan vinne stemmer på lik linje med artister som ønsker fulle konsertsaler (Gray, 2009: 150-151). TDS skiller seg ut i denne sammenhengen fordi det er den eneste arenaen der du vil se dem slenge fra seg jakken og faktisk slappe av, samtidig som det er veldig ettertraktet for politikere å være gjester i programmet. Grunnen til det er fordi som profesjonelle debattører, kan de benytte denne anledningen til å vise sin «myke» side, og derfor føre til at publikum i større grad kan identifisere seg med dem (Gray, 2009: 153). Samtidig kan man risikere å havne i en situasjon der programlederen parodierer ens egne synspunkt i den grad at man tar skade av situasjonen. Gray viser til et eksempel fra *The Colbert Report*, der den vesentlige forskjellen fra TDS er at programlederen Stephen Colbert til enhver tid spiller en rolle, i form av en person drevet av ytterpunkter på den politiske skalaen der han som regel får fram humoristiske poeng ved å ta gjestenes standpunkt enda lengre, og fremstille seg selv som kjønnsdiskriminerende, rasistisk eller homofob for å få frem komiske poeng. I en slik setting vil en gjest måtte satse på om opptreden går i hans eller hennes favør, fordi man kan risikere å ha færre velgere blant publikum i etterkant av programmet (Gray, 2009: 156-162).

### 2.3. Jeffrey P. Jones – kvalitet + tv = sant?

En av påstandene Jones motsetter seg, er at fjernsynet per dags dato fungerer som en passiv underholdningskilde, og at man via dette mediet ikke kan stimuleres til politisk engasjement av noe slag. Slik han selv beskriver det, har det gjennom tidene alltid vært vanlig å anse de mer formelle kanalene for politisk engasjement som mer fruktbare (Jones, 2010: 37). Det er derimot grunn til å tro at et medium som tv har en større plass i menneskers liv, og kan fungere som et verktøy som skaper grunnlag for politisk engasjement og fornuftig tenkning fordi de har en mer konstant tilstedeværelse enn periodisk engasjement ved presidentvalg, protester og demonstrasjoner (Thelen, 1996: 13-14). Jones påpeker også hvordan krysninger mellom debatt og underholdning kan være fornuftige, fordi mennesker blir emosjonelt involvert i underholdning, mens informasjon alene sjelden klarer å vekke sterke følelser (Jones, 2010: 38). Noe som er felles for flere forskere som fokuserer på nyere politisk fjernsyn er, 11.septembers effekt på innholdet. Det som diskuteres, er hvordan amerikanernes selvbilde ble endret som resultat av tragedien, og at mediebilde ble mer kritisk til sin egen nasjon (Jones, 2010: 92). Som et resultat av etterforskningene som fulgte President Bush' regjeringsperiode og krigen med Irak, har det blitt større fokus på kritikk av regjeringen, noe som også har ført til at det nå er lettere for borgere å kommunisere gjennom fjernsynet (Jones, 2010: 62).

Når det kommer til TDS gjør Jones i stor grad lignende funn som Geoffrey Baym, og refererer også til hans arbeid på området. Han støtter Bayms påstand om at TDS skaper en ny form for politisk journalistikk, men understreker også at programmet først og fremst oppfordrer publikum til å reflektere kritisk over nyheter, og at det er *hvordan* nyheter formidles som faktisk latterliggjøres (Jones, 2010: 142). Han understreker også hvordan denne amerikanske tradisjonen med politisk satire er noe Jon Stewart kan ha utviklet med Michael Moore som inspirasjonskilde.

### 2.4. Oppsummering og relevans

Baym ser i stor grad ut til å ha et positivt inntrykk av TDS' verdi i dagens samfunn. Han understreker hvordan fjernsynshistorien nå er inne i en periode med mange aktører, der publikum har mulighet for å velge mellom et stort antall program. Han beskriver TDS som et positivt bidrag til utvalget, fordi det fanger opp seere som uten slike program også ville valgt bort nyheter, og at det i det store og hele derfor bidrar til flere informasjonsmettede borgere,

som igjen er en gode for demokratiet. Dette er et viktig og interessant synspunkt for denne oppgaven fordi jeg ønsker å kunne konkludere om hvorvidt TDS kan sees som folkets talerør i det store mediebildet. Disse synspunktene ser også ut til å støttes av Jeffrey Jones, som velger å likestille fjernsynet med andre midler som bidrar til økt samfunnsengasjement. Jones ser derimot utviklingen fra nyheter til underholdning i et historisk perspektiv, og mener at store hendelser som 11. september og Irak-krigen bidrar til å gjøre folket mer kritiske til autoriteter, som også fører til en lignende utvikling i fjernsynsprogram. I lys av sjangerteori er dette et interessant utsagn når man snakker om hvorvidt endringer av sjangre skjer eksternt, internt eller på flere nivåer samtidig.

Blant de viktigste poengene som gjøres i Jonathan Grays antologi, er først og fremst at TDS ikke vrir sannheten, men kritiserer hva som ansees som nyheter av andre medieinstitusjoner. Tidligere uttalelser som bekrefter dette er vesentlig for denne forskningen, for dersom TDS kun drev med «liksom-formidling» av nyheter, ville det være vanskelig å argumentere for at kombinasjonen av sjangre tilbød noe nytt til politisk debatt. Dette ligger også nært til Joanne Morreales konklusjon om at TDS lærer publikum å utøve kildekritikk. I likhet med Baym og Jones påpeker også Gray at TDS har mulighet for å fange opp langt flere seere fordi underholdning selger godt. En negativ konsekvens med dette er derimot den økende trenden med kjendiser som politikere, men som Gray påpeker, er dette noe som blir lagt merke til av komikere, og som i stor grad utgjør dynamikken bak *The Colbert Report*.



### 3. HVA ER HUMOR?

«Ingenting er tåpeligere enn tåpelig latter.» (Gaius Valerius Catullus, 84-54 f.Kr.)

I et forsøk på å gi et objektivt svar på hva humor kan være, spurte jeg ti bekjente hvordan de ville definert humor før jeg dykket ned i hva akademikere sier om temaet. Det eneste svaret alle var enige om, er at humor er noe positivt som ofte fører til latter. Selv om dette er noe jeg ville sagt meg enig i, er det ikke å komme bort fra at humor også har ført til intense og kontroversielle debatter. Et nylig eksempel kan være da vokalistene i bandet Plumbo, Lars Erik Blokkhus, omtalte vokalistene i Madcon som «mökkamenn» i en spøk da han mottok spellemannsprisen i 2012. Kommentaren førte blant annet til at Blokkhus senere på kvelden ble skylt med øl i hodet av et bandmedlem fra Kaizers Orchestra. Deretter fulgte uttalelser fra antirasistisk senter, unnskyldninger fra flere hold (inkludert samtlige nevnte artister) og ikke minst bred mediedekning. Selv om dette kun er et eksempel i en lang rekke på humor som resulterer i konflikter er listen over lignende tilfeller lang. Hvorfor er det da slik at de aller fleste assosierer humor med noe positivt?

#### 3.1. Overlegenhetsteori

Før jeg går inn på komediens rolle i fjernsynshistorien, ønsker jeg å redegjøre for feltet innen humorteori. På denne måten vil det være lettere å forstå humoren i sin kontekst når vi kommer til analysen av selve programmet. Humorteori som akademisk felt er kompleks og vanskelig å definere, og gjør som regel forsøk på å forklare hvorfor vi ler, så vel som hvilken rolle humor spiller i samfunnet.

Det finnes tre vesentlige bidrag som alle har hatt relevans på humorforskning i lang tid. Den eldste kalles *overlegenhetsteorien*, og har sitt opphav i beskrivelser av både Aristoteles, Platon, Thomas Hobbes og noe Henri Bergson. Teorien er hovedsakelig forbundet med skadefryd og aggressiv selvhevdelse (Larsen, 2003: 144). Latteren oppstår både som lettelse og glede av noe negativt som skjer eller utføres av objektet man ler av. Dersom objektet er en person, ler man fordi en opplever personen som mindreverdig i forhold til seg selv. Latteren styrker på denne måten maktposisjonen mellom den leende og den latterlige, og latteren i seg selv blir ansett som et negativt sosialt fenomen (Mills, 2008: 75). Aristoteles mente altså at det latterlige er noe stygt eller defekt som ikke gir oss noe smerte, men som henger sammen med noe nedverdiggende, mens Bergson mener dette henger sammen med en mangel på medfølelse (Kjus & Kaare, 2006: 17). Overlegenhetsteorien kan man derfor hevde presenterer

et noe pessimistisk syn på humor og latter, til tross for at nyere bidrag til feltet har motsatt seg denne oppfatningen. For eksempel har den tyske filosofen Georg W.F. Hegel hevdet at man i den høyeste type komedie ler *med* en aktør fremfor *av*, og at ikke all latter er et resultat av en overlegenhetsfølelse (Kjus & Kaare, 2006:17).

### 3.2. Inkongruensteori

*Inkongruensteorien* har derimot et annet syn på hvorfor latter oppstår, hvilket er at det forårsakes av en overraskelse, eller noe uventet. Teorien finner sitt opphav hos Immanuel Kant (Larsen, 2003: 145). Eksempler på slik humor er mye brukt i sketsjer, for eksempel hvis man skal imitere eller parodierte en kjent skikkelse, og ha komikeren opptre i et antrekk som motstrider personen han eller hun skal etterligne. Det kan være at noen fiser i en formell situasjon, eller vulgære utsagn som blir sagt i situasjoner der de oppfattes som upassende. Den humoristiske reaksjonen inntreffer når to motstridende forståelseshorisonter kolliderer. En annen måte å si dette på er at det er *biosiativt* – man oppfatter en hendelse på to forskjellige måter samtidig (Søbstad, 1988: 14). I lys av inkongruensteori vil latter derfor sees en lek med tanken, som forutsetter at man er mentalt fleksibel og kan akseptere flere «virkeligheter» (Kjus & Kaare, 2006: 16).

### 3.3. Latter som utslipp

Den nyeste av disse teoriene er *ventilteorien*, som har sitt opphav i Sigmund Freud og psykoanalysen. Her sees latter som noe positivt, en handling som frigjør spenning skapt gjennom sosialisering. Denne spenningen skapes gjennom flere år, når vi i barndommen blir oppfordret til å undertrykke visse impulser som ansees som upassende (Larsen, 2003: 145). Humoren bryter med disse reglene, og desto større tabuene er i humoren, jo større og bedre er vår frigjøring av spenning.

Freud skiller derimot mellom ulike typer humor, som uskyldig lek, seksualitet, lek med språk eller logikk, samt ydmykelse og degradering av andre. Det største skillet innen ventilteori gjør Freud ved å skille mellom to typer vitser; de *tendensløse* og de *tendensiøse*. Tendensløse er uskyldige vitser uten bestemte baktanker. De tendensiøse stammer derimot fra et ønske om å skjule aggressive og seksuelle impulser bak en vitsefasade (Kjus & Kaare, 2006: 18).

Nærliggende denne teorien har Mikhail Bakhtin også bidratt til humorforskning med sin studie av karnevalskulturen i middelalderen. Karnevalet var på denne tiden en ekstrem feiring som tok sted rundt påske, og ble markert med utvelgelsen av «karnevalets konge», som ofte

var en fattig mann eller narr, en som kunne utgjøre en motsetning til høyt ansette autoriteter, og som ble drept ved karnevalets avslutning. Det var få grenser for hva som kunne ansees som upassende under et karneval; degradering, og hån av alt sivilisert og kulturelt utgjorde innholdet, og feiringen fremstod nærmest som et bakvendtland av samfunnet. Selv om dette bærer sterke preg av både overlegenhets og ventilteori, gjør Bakhtin et svært viktig poeng, hvilket er at hva som skulle hånes under karnevalet ble endret over tid, fordi det fungerte som en gjenspeiling av skiftende samfunnsformer (Kjus & Kaare, 2006: 19).

### 3.4. Komiske virkemidler

Humorteori gir visse antydninger til hvordan humor kan praktiseres, selv om det først og fremst er ment til å forklare hvorfor latter oppstår. Overlegenhetsteori er for eksempel nært relatert til skadefryd, noe som også har spilt sin rolle i komiske sjangre. *America's Funniest Home Videos* (1989) har preget både amerikanske og norske tv-skjermer siden programmets begynnelse med stor suksess, og majoriteten av innholdet er barn og voksne som sklir på is, faller i et mislykket forsøk på å utføre kompliserte dansetrinn eller lignende situasjoner der folk skader seg, og ut fra programmets suksess å dømme er det helt klart at dette er noe vi finner stor glede i. Inkongruensteoriens pek mot det komiske i uforenlige situasjoner er noe vi ofte ser i situasjonskomedier, og ventilteoriens komikk i det upassende er også noe som bevisst brukes av komikere for å skape latter.

Humoristiske virkemidler begrenser seg derimot ikke utelukkende til disse tre tendensene. Selv om det er vanskelig å finne en bestemt teori eller sjangerdefinisjon som fokuserer på disse virkemidlene, ønsker jeg å gå inn på de som vil være avgjørende å kjenne til for å forstå strukturen bak komikken i TDS. Disse virkemidlene er først og fremst parodi og satire. Jason Toynbee understreker at parodi, intertekstualitet og hybriditet alle er tekster som refererer til andre tekster (Toynbee, 2006: 182). Satire og parodier omtales begge som aggressive former for komedie som ofte brukes for å engasjere publikum politisk (Kjus & Hertzberg, 2006: 14-20). Da definisjonen av parodi ligger veldig tett opp mot definisjonen av satire, bør man kunne si det samme om satire. Men ikke all parodi er satirisk; mens satire trekker på sosiale konvensjoner, trekker parodi på estetiske (Gray et al., 2009: 17). En parodi angriper en bestemt tekst eller sjanger gjennom å imitere den, og gjenskape konvensjonene for både komisk og kritisk effekt. Bakhtin skrev om parodi at dette var et samarbeid mellom det karnevalistiske og en dialog. Dette samarbeidet vises gjennom hvordan annet innhold gjentas i en komisk setting, som ikke nødvendigvis er mulig å forstå i seg selv, men forutsetter at man

forstår parodien ut fra de tidligere tekstene som parodieres. På denne måten får man nye måter å tolke gamle tekster på (Gray et al., 2009: 18).

Så lenge en parodi er en kritisk og morsom gjenskapelse av en tekst, kan man allikevel finne mange varianter av en parodi, siden tekster kan komme i så mange former og med ulikt innhold. Satire derimot, har et rettet fokus mot politikk og autoriteter. Bakhtin skriver om satire at ved å humoristisk leke med det politiske, får man en sterkere følelse av eierskap til det, og vil derfor føle seg mer styrket til å engasjere seg i det (Gray et al., 2009: 11). En definisjon som styrker denne tankegangen beskriver satire som «verbal aggresjon hvor et aspekt av virkelig historie blir utsatt for latterliggjørelse som krever felles forhåndskunnskap eller forståelse mellom satirist og publikum» (Fletcher, 1987). Freud mente også at ved å latterliggjøre noe som har makt over en, enten det er en person, idé eller institusjon, er det en slik handling som frigjør oss fra denne makten (Gray et al., 2009: 12). Satire er dessuten så sterkt forbundet med TDS at både Jonathan Gray, Geoffrey Baym og Jeffrey P. Jones nevner dette som programmets fremste komiske ingrediens. På grunn av den klare parodien TDS fører av nyhetssjangeren kan man også omtale innholdet som *nyhetssatire* (Enli, Moe, Sundet & Syvertsen, 2010: 140).

### 3.5. Nyere tendenser

Yngve Kjus og Birgit Hertzberg Kaare har som redaktører gitt ut antologien «*Humor i mediene*», det kanskje hittil viktigste bidraget til norsk akademisk litteratur om humor og medier. De skriver blant annet om utviklingen av humorforskning, og at den i disse tider bærer preg av å være *fortolkende*. Teoriene som hittil er gjennomgått, tar sikte på å være universelt gjeldende og altforklarende. Dagens holdning mot forskning på humor er derimot at disse teoriene ikke tar hensyn til alle variablene som legger til rette for bestemte former for komikk, slikt som kjønn, alder og sosial tilhørighet (Hertzberg Johnsen, 1997). De skiller også mellom aspekter av humor som kan anses som kollektive og de som er relatert til gruppeidentitet.

Med kollektive aspekter menes den humoren som tar opp konfliktfylte eller tabubelagte emner. Dette er spesielt tilfelle i nasjoner med begrenset ytringsfrihet, der denne type humor kan være den eneste veien for å vise samfunnskritikk og oppfordre til politiske endringer (Kjus & Kaare, 2006: 20). Dette er et spesielt viktig aspekt med tanke på TDS, siden det sendes i et land det tilrettelegges for ytringsfrihet. Humor kan også ha en positiv effekt ved at mennesker føler seg inkludert, som en del av et fellesskap, gjerne i form av lokal humor som

bygger på en felles kulturell identitet. Det er derimot en skyggeside av gruppeidentitetsaspektet, hvilket er at det også kan føre til utestengning av individer, og tydeliggjøre skillet mellom ulike grupper eller individer (Kjus & Kaare, 2006: 21).

Med tanke på det siste punktet kan man derfor anta at disse teoriene overlapper hverandre avhengig av humorelementet man ønsker å analysere. Felles for disse teoriene er at for å få bruk for dem ved analysering, må man bryte ned prosessen og strukturen bak en spøk, i tillegg til at akademikere ofte bruker disse teoriene i sammenheng med hvordan humor kan brukes for å stille spørsmålstegn ved dominerende samfunnsaspekt, som institusjoner, autoriteter eller ideologier. Dette er noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven.

### 3.6. Humor på TV

Komedie er på ingen måte fremmed for tv-bransjen. Sjangeren omfatter en rekke underkategorier, og opptil flere av disse har vært med fjernsynet siden dets første inntog i folks hjem. Først og fremst er fjernsyn i denne sammenheng et unikt medium, fordi det har fordelen (og utfordringen) av å både spille på auditive så vel som visuelle uttrykk, i tillegg til dette utgjør det en stor forskjell fra humor som formidles mellom enkeltmennesker, fordi innholdet er rettet mot et publikum fremfor spisset mot en person (Kjus & Kaare, 24-25). Konsekvensen av dette går ikke utelukkende utover innhold og estetikk, men også at denne type humor ofte blir gjenstand for diskusjon om hva som er akseptabel offentlig oppførsel. Selv om humor er en mye brukt ingrediens vi kan finne i produkter innen nærmest alle sjangre, til og med seriøse kategorier som nyheter og dokumentarer, har vi også noen programtyper som utelukkende eksisterer med hensikten å få oss til å le. Den største av disse vi ser på fjernsyn i dag er situasjonskomedie, som igjen kan deles i ytterligere kategorier med bakgrunn i sosiale prosesser og trender. Den andre er sketsjer, også en populær kategori som er minst like vellykket i dag, både på fjernsyn og opptredener i det offentlige rom. Den kategorien vi kommer til å få mest bruk for med tanke på TDS er monolog og stand-up.

Denne type humoristisk monolog er bygget på et enkelt grunnlag, som Maja Løvland påpeker ligger i ordet standup; «en som bare står der og er morsom» (Løvland, 2006: 97). Til tross for at det ser lett ut, er det en vanskelig kunst å mestre fordi man verken har rekvisitter, kostymer eller noe å gjemme seg bak. Humoren er for det meste direkte henvendelser til publikum og umediert kommunikasjon mellom komiker og publikum (Larsen, 2003: 140).

Fremgangsmåten går ut på at komikeren holder en lengre monolog preget av struktur og tema, og at man underveis gir monologen et svært individualistisk preg ved hjelp av vitser og gode

observasjoner. Komediehistorikeren David Marc vektlegger i stor grad det individuelle uttrykket ved denne type humor, og ser formens popularitet som et resultat av amerikansk individualisme, noe som også kan ha å gjøre med at formen har opplevd enorm suksess i USA (Marc, 1989: 12). I likhet med i talkshow og gameshow er det mye ansvar som hviler på komikerens (eventuelt programlederens) skuldre, og kategorien bærer stort preg av denne personen.

På denne måten trenger ikke komikeren å spille noen rolle, og de fleste standup-komikere opptrer også under sitt eget navn, slik som Otto Jespersen, Jerry Seinfeld og Ricky Gervais. Det at man opptrer alene gjør også komikeren til selve attraksjonen. Men til tross for det individuelle preget, er det ikke en fullstendig regelfri arena. Løvland påpeker at standup er bygget opp av en enkel kommunikasjonsmodell der A spiller B for C. Dette kan også kalles set up/punch-formatet. Dette innebærer at standupkomikeren setter opp en indre dramaturgi bestående av *set up* (kort historie med komikerens observasjoner eller meninger om et bestemt tema), etterfulgt av en latterutløser, også kjent som punchline. Denne skal også sette det personlige preget på innholdet. Hvorvidt man beholder temaet gjennom en hel opptreden eller hopper mellom ulike temaer kan variere (Løvland, 2006: 98).

Standup som sjanger opererer dessuten innen primært tre konvensjoner. Først og fremst skal det se ut som komikeren improviserer; for å skape nærhet og følelsen av at det som skjer er naturlig og ekte skal det se ut som komikeren kommer på dette underveis, mye som i en ekte samtale. Den andre er at komikeren skal, med unntak av når han/hun utfører parodier, opptre som seg selv. Dette blir da gjerne en ekstrem variant av seg selv, for å kunne strekke observasjonene til et sted der de fremkaller latter, og for å få sin egen personlighet fram. Det siste er at i likhet med talkshow, som vil utbroderes i neste kapittel, skal man ha følelsen av *liveness*. Det skal føles som om samtalen mellom komiker og publikum tar sted her og nå, til tross for at publikum vet at opptredenen verken er et resultat av improvisasjon eller fortelles for første gang (Løvland, 2006: 100-101).

Videre er det også et kjennetegn at materiale innen denne kategorien ikke er basert på fiksjon, men nærværet av individuelle meninger, overdrivelse og andre virkemidler gjør allikevel monologene vanskelig å plassere utelukkende innen fiksjon eller fakta. Monologen er ofte basert på aktuelle hendelser og virkelige personer, og refererer også til virkelige hendelser eller materiale. Den bærer også ofte preg av en frekk, eller til og med aggressiv tone. Denne aggressiviteten kan også oppleves som «opprørsk», med tanke på at den appellerer til

aggressive impulser, slik nevnt tidligere med ventilteorien. Dette er derimot ikke typisk for humor i seg selv, men for denne type komedie (Larsen, 2003: 146). Denne formen for opprørskhet kan også brukes som et slags pedagogisk verktøy ved å latterliggjøre dumskap og umoral, på en måte der andre medieuttrykk gjerne vil være mer tilbakeholdne (Larsen, 2003: 143). Dette forutsetter derfor god forståelse av koden bak denne type monolog, slik at publikum er innforstått med hvordan innholdet formidles, og kan forutsi noe av stemningen som vil føre med innholdet (Larsen, 2003: 144). Dersom publikum ikke kan dekode innholdet, kan det feiltolkes, og føre til at publikum blir både fornærmet og skuffet over prestasjonen. Katherine Skretting mener denne direkte henvendelsen til publikum er svært viktig for denne kategorien av følgende årsak; publikums reaksjon er avgjørende for hvorvidt fremførelsen anses som suksess eller fiasko, fordi et publikum som ler, ikke er irritert (Kjus & Hertzberg, 2006: 82). Dersom publikum reagerer med latter, er dette den høyeste formen for aksept, hvis man som underholder eller komiker blir møtt med stillhet eller en annen negativ reaksjon, har man feilet med det man prøvde å oppnå.

#### 4. FJERNSSYNSSJANGRE I ENDRING

«Anyone afraid of what he thinks television is doing to the world is probably just afraid of the world» (Clive James, f. 1939- )

Nå som vi har gjennomgått det akademiske grunnlaget for humor, ønsker jeg å utforske videre hva man i forskning mener når det snakkes om en sjanger. Jeg kommer i deretter til å gå nærmere inn på hva betydningen av sjanger har å si for fjernsynet, før jeg går inn på de enkelte fjernsynssjangrene som har gitt både inspirasjon og grunnlaget for hvordan TDS fremstår i dag.

Ordet sjanger, eller «genre» er opprinnelig en fransk oversettelse av det greske ordet «genus», som betyr *herkomst* eller *opprinnelse*, men kunne også brukes i situasjoner der det var snakk om familie, kjønn, slag, art eller rase (Larsen & Hausken, 1999: 32). Felles for disse definisjonene er at de dreier seg om likhet i en eller annen form. Dette er også bruksmåten bak ordet i dag; å klassifisere en rekke kjennetegn til en gruppe. Den klassiske oppdelingen av sjanger kan vi finne i litteraturen, der de tre viktigste oppdelingene bestod av drama, epikk og lyrikk. Disse kunne også oppdeles ytterligere, for eksempel kunne drama klareres som tragedie eller komedie (Larsen & Hausken, 1999: 33). I filmhistorien har de regjerende oppdelingene bestått av drama, komedie, action og thriller, som ofte oppstår på kryss og tvers av hverandre, for eksempel i form av en dramakomedie. Oppdelingene i film og fjernsynsprogram kan blant annet bestå av et typisk handlingsmønster eller bestemt rekkefølge av segmenter, audiovisuelle kjennetegn og referanser til lignende medieuttrykk. Kulturelle og historiske perspektiv vil spille inn på hvordan man definerer disse oppdelingene (Branston, 2006: 51). Dette er også en av grunnene til at man svært sjelden vil finne enstemmig enighet i hvilke sjangertrekk en film eller et fjernsynsprogram består av. Det er derimot tydelig at dagens filmer gjenbraker mye av assosiasjonene knyttet til tidligere lignende suksesser på kryss og tvers av sjangertilhørighet, som også bidrar til de komplekse sjangerkryssningene vi står ovenfor. Et eksempel kan være at selv filmer fra USAs filmstudiosystem, som i stor grad anses som rendyrkede sjangerfilmer, har nesten alltid et romantisk underplot til selve historien, uavhengig om det er komedie, action eller skrekk (Branston, 2006: 52).

Videre kan man også konkludere med at denne pre bestemte oppdelingen inngir et løfte om hva man kan forvente seg, så vel som et visst produksjonsmønster i produktet (Larsen &



Hausken, 1999: 34). Dersom disse løftene ikke blir innfridd, kan det gjøre stor skade på produktets rykte. Hvis man bruker komedie som eksempel, er det ikke vanskelig å forestille seg at en komedie som ikke fremkaller latter, kan forvente dårlig kritikk. Disse sjangrene vil også til enhver tid være utsatt for potensielle endringer, som igjen har en sammenheng med kulturelle endringer. Dette er noe vi kan finne i Todorovs pragmatisk begrunnede teori, som hevder at ethvert samfunn velger ut og kodifiserer de tekstmønstrene som svarer best til dets ideologi (Todorov, 1978: 51). De har altså en visst konserverende effekt, hvilket innebærer at de kodifiserer underliggende verdier og forestillinger et samfunn har. Når disse endres, kan vår oppfatning av sjangeren endres, og også selve sjangeren (Larsen & Hausken, 1999: 40-42). For å lokalisere en sjanger mer hensiktsmessig bør man derfor ta utgangspunkt i at man skal finne et repertoar av elementer fremfor å lokalisere trekk fra en bestemt kategori. Innen film og fjernsyn deler man elementene inn i følgende kategorier; audiovisuelle elementer, ideologiske relasjoner og narrativ struktur (Branston, 2006: 52-53). Men siden TDS tar inspirasjon fra sjangre som opererer innen en ikke-fiktiv kategori, vil det først og fremst være de audiovisuelle elementene som er lettest tilgjengelige.

Man kan derimot bryte med kjente sjangerkonvensjoner som en kreativ metode for å generere latter og overraskelse slik humorteori beskriver. Det er også systematiske brudd på en sjanger som er med på å redefinere sjangerkonvensjonene, og utvikle dem til nye hybrider etter hvert som samfunnet også endres. Endringen kan både gå i retning av å dempe ned effektene av bestemte sjangre (som action og skrekk) for å unngå støtende innhold mot publikum, eller at sjangre presser grensene for hva som anses som normalt. Et eksempel på en situasjon der flere medieuttrykk ble ansett som støtende, var i etterkant av terrorangrepet i USA, 11. september 2001 (Branston, 2006: 47-48). Denne gjenspeilingen i kulturen har ofte blitt ansett av forskere som en av sjangrenes mange funksjoner til å fremkalle refleksjon og styrke over maktrelasjoner.

#### 4.1. Sjanger og teori

Selv om sjangerteori opprinnelig stammer fra Aristoteles, og ble brukt for å beskrive nedskrevne historier (Creeber, 2008; 1), har dette siden blitt utviklet til å kunne anvendes på en rekke medier. Det er derimot stor uenighet blant teoretikere hvorvidt sjangerteori kan sees som et sett med faste regler som gjenspeiler et samfunns normer og verdier, eller om dette er feil måte å se sjanger på, fordi det er noe som er i stadig forandring. Jane Feuer hevder at sjangerteori er mest anvendelig ved analysering av fjernsynsmediet om man tenker at teorien

består av tre kritiske nivåer. Den første av disse nivåene kan omtales som en *estetisk tilnærming*, og forutsetter at man ved etablering av en sjanger (der sjanger defineres som et sett med konvensjoner) gir rom for kunstneriske uttrykk. Denne tilnærmingen vurderer også hvorvidt et individuelt verk, i dette tilfellet en serie eller et program, kan forandre eller fullføre en sjanger (Creeber, 2008; 2). Det andre nivået kalles en *rituell tilnærming*. Her ønsker man å se sjanger som en arena for deling av kultur mellom fjernsynsindustrien og publikum. Her kan man altså se fjernsyn som en kulturell form, som utveksler delte verdier mellom aktører, og i den prosessen bidrar til å vedlikeholde, så vel som å fornye en sosial orden (Creeber, 2008). Det siste nivået fungerer som en *ideologisk tilnærming*. Her sees sjanger som et potensielt instrument for å oppnå sosial kontroll. De underliggende konvensjonene for hver enkelt sjanger har en hensikt å naturalisere en sosial orden. Siden det ofte er industrien som står for sjangerkonvensjonene, blir ofte kapitalisme brukt som eksempel på hva som kan naturaliseres gjennom sjanger som verktøy (Creeber, 2008).<sup>1</sup> Fellestrekket en ofte kan finne i ulike sjangerteorier er troen på at et selvstendig verk oppstår svært sjelden, de fleste produkter, eller i dette tilfellet, medier, faller sjelden utenfor en av de eksisterende gruppene i bransjen (Larsen & Hausken, 1999: 32).

#### 4.2. Sjanger på tv

I sammenheng med tv-industrien har sjangerteori bydd på utfordringer knyttet til selve formatene man forbinder med hver enkelt sjanger, så vel som historien rundt sjangerkonvensjonene. Steve Neale påpeker at fjernsynet, sammenlignet med medier som litteratur og teater, er et relativt nytt ett som bygger på andre sjangerformater, og derfor vil det ofte være fruktbart å se hva som har hatt innflytelse på konvensjonene i tidligere sammenheng (Neale, 2008: 5). Dersom man skal benytte seg av sjangerteori, er det grunnleggende viktig å ha klare definisjoner på sjangrene man opererer med på et tidlig tidspunkt. Selv om sjangre som nevnt er i konstant utvikling/forandring, kan man sette seg opp en definisjon for sjangerens konvensjoner per dags dato før man begynner analysen. Nick Lacey påpeker at sjangre består av følgende elementer: karaktertyper, setting, ikonografi, narrativ og stil. Definisjonen stammer fra og har til hensikt å omfavne både populærfiksjon og film i tillegg til fjernsynsprogram (Lacey, 2000: 133). Det er derimot noe uenighet om hvorvidt programmer som nyhetssendinger, gameshow og reklame kan passe inn i denne kategorien, grunnet deres mangel på en klar narrativ form. Motstandere av denne påstanden argumenterer med at til tross

---

<sup>1</sup> Utdrag fra egen eksamensbesvarelse i MEVIT-4000.

for mangelen på narrativ, representerer disse programmene et sett med regler og konvensjoner man holder seg innenfor, i tillegg til at det utgjør en gjenkjennelig struktur (Neale, 2008: 5). Man kan også ytterligere argumentere for at slike ikke-fiktive sjangre påvirkes av de fiktive, for eksempel ved at realityserier som Big Brother og Robinson-ekspedisjonen bærer preg av ingrediensene man ofte kan finne i dramaserier.

#### 4.3. Bruk av sjanger

Det debatteres også rundt emnet om institusjonaliserte fjernsynssjangre. De forskjellige kanalenes strategier knyttet til programstyring og sendetid, prinsippene og kravene knyttet til fjernsynssendt reklame, så vel som utvikling innen underholdningsindustrien generelt har stor påvirkning på fjernsynssjangre. Det har ført til at ikke bare programmer, men også enkelte kanaler er siktet inn mot, og benyttet av et spesielt publikum. Dette har også ført til at mange TV-seere har blitt erfarne «zappere», hvilket innebærer at man i løpet av få sekunder gjenkjenner sjangeren man ønsker å se, og derfor nærmest totalt kan unngå innholdet man er uinteressert i med lite innsats (Turner, 2008: 6). Denne type umiddelbar gjenkjennelse av en sjanger har også innvirkning på bruken av sjangrene. For en som studerer fjernsynsprogrammer, vil bruken i hovedsak gå ut på å kunne begrense det store utvalget av programmer til noe mer konkret og håndterlig. Dette har vært tradisjonen innen fjernsynsstudier i lang tid, fremfor å studere fjernsyn som helhet, da dette også gir en forståelse av fjernsynet som en kulturell institusjon (Turner, 2008: 7). De som produserer programmene, har også stor nytte av definisjoner knyttet til sjangerkonvensjoner, og legger ofte mye investering i å appellere til publikums gjenkjennelse av bestemte konvensjoner, da spesielt med tanke på kanaler oppkalt etter en sjanger, slike som Comedy Central. Dette er også tilfellet med en rekke andre kanaler, noe man kan se er en trend i vekst innen markedsføring med tanke på å appellere til nisjer (Anderson, 2009). Vellykkede eksempler kan være MTV, som slo gjennom ved å fange opp musikkinteresserte tv-tittere, National Geographic og lignende dokumentarkanaler fanger opp faktatørste seere, mens en rekke kanaler er viet til sport og fritid. Det er også blitt vanlig med kanaler som sikter på spesifikke målgrupper, som kvinner eller barn (Enli et al., 2010: 19).

#### 4.4. Hyppige endringer

Graeme Turner hevder at et av kjennetegnene fjernsynsmediet viser er tilstedeværelsen av konstante og hyppige hybrider av sjangre. Da denne tendensen ikke er fullt like synlig i

mange andre medier, opplever stadig vekk fjernsynsforskere at karakteristikken de har satt for en bestemt sjanger ikke stemmer overens med det de ønsker å analysere innen den sjangeren (Turner, 2008: 8). Noe av dette kan skyldes at flere fjernsynsprogrammer og sendinger tar sted i et tidsrom svært nært nåtid, og at umiddelbare reaksjoner påvirker innholdet (ofte også i form av et levende publikum i sendingen). Fjernsynsprogrammer får også ofte tilbakemeldinger i form av respons fra publikum via telefon, e-post og ikke minst sosiale medier, i tillegg til radio og presseomtalelser av de enkelte programmene. I og med at en serie foregår over et lengre tidsspenn fra begynnelsen av produksjon til slutt, i motsetning til en film som er komplett innen publikum får se den, er også disse enkeltformatene sårbare for endringer underveis (Turner, 2008: 8). Et annet eksempel på slike skift i sjangerkonvensjoner kan være presidentskandaler i USA, som Bill Clintons affære med Monica Lewinsky, blir presentert med en narrativ lik underholdningens historier (Baym, 2010: 34). Men i tillegg til fjernsynsindustriens satsing på levering av «ferske» varer, i form av nyinnspilte klipp og direktesendte konserter, intervjuer og gameshow, kan man konkludere med at disse konstante endringene er et resultat av forhandlingene som til enhver tid pågår mellom teksten en sjanger tilbyr og publikums reaksjoner til resultatet (Mittell, 2008: 9).

#### 4.5. Prat i underholdningen

I likhet med samtalen i seg selv, har talkshowet vist seg å være en usedvanlig tilpasningsdyktig sjanger, i stand til å behandle alt fra seriøs debatt til overfladisk underholdning (Mulheisen, 2003: 51). Hanne Bruun ved Universitetet i Aarhus skrev i 2001 en artikkel som tok for seg estetikken ved et talkshow, og konkluderte med at tre elementer alltid er tilstede; tv-studioet, verten og intervjuet (Bruun, 2001: 231). Tv-studioet er konstruert slik at seerne skal føle at de er deltakere i programmet, ikke bare seere. Derfor utgjør også *nåtiden*, følelsen av liveness, en viktig ingrediens i denne sjangeren. Programmet skal ikke gi inntrykk av tung redigering; hva som helst skal kunne skje, og publikum oppfordres i mange tilfeller til å delta i prosessen. Vertens oppgave i et slikt program er å fremkalle en følelse av samvær, han eller hun skal være et ledd mellom publikummet i salen så vel som hjemme, og gjestene i programmet. Vertens rolle er i dette tilfelle også så stor at settet og stemningens preg bærer spor av dette, ofte også i form av navnet på programmet (*Oprah*, *Jerry Springer*, *Ricki Lake*). Nærværet og viktigheten av verten er ikke noe fremmed for formatet i TDS, som i begynnelsen av hver episode annonserer med både lyd, tekst og bilde; « This is the Daily Show with Jon Stewart!». Forskjellen mellom en vert i et talkshow og et nyhetsanker i et nyhetsprogram er at ankerets oppgave ofte er å være ansiktet utad for en institusjon, mens

verten i dette tilfellet presenterer programmets innhold. Det tredje elementet, intervjuet, har som fokus å vise en samtale mellom mennesker. Målet er ikke som vi kan se i gameshow eller quiz at samtalen skal ende i en premie eller anerkjennelse (Bruun, 2001: 233). Bruun vektlegger at formatet bak et talkshow ikke tilbyr seeren noe ekstraordinært, det er en minimalistisk form for underholdning som, dersom man ser på suksessen bak formatet, har en appellerende effekt på mange mennesker (Bruun, 2001: 238-239). Det er dessuten et billig program å produsere. Hun hevder at denne karakteristikken for programmet fremkaller en større følelse av realisme, spesielt med tanke på at innholdet ikke er fiktivt. På denne måten blir seeren lettere revet med i handlingen, og hele prosessen skaper en viss følelse av sosialt samvær (Bruun, 2001: 233-234). Disse elementene sammenlagt; realiteten, nåtidspreget og fraværet av manus, nærmer seg derfor en opplevelse av en ansikt-til-ansikt-oplevelse, et primitivt behov mennesker har, som man ikke finner i andre tv-sjangre (Bruun, 2001: 241).

Jane Shattuc skiller mellom to hovedgrupper innen talkshow, det bekjennende, og kjendis-talkshowet. Det tilstående talkshowet hadde sin gylne periode mellom 1980-2000, og det tydeligste eksemplet vi kan finne per dags dato er *The Oprah Winfrey Show*, som i sin periode fra 1986-2011 gjorde det svært bra med tanke på seertall. Hovedingrediensene for denne kategorien er blottingen av private følelser i offentlighet, og går ofte ut på at gjesten i programmet har opplevd noe unikt eller traumatisk. Shattuc sammenligner også formatet med voyeurisme, og at det tilfredsstiller vårt behov for å iaktta andre. Dette formatet er noe kompleks til talkshow å være, spesielt med tanke på vertens rolle (Shattuc, 2008: 167):

- Tema er i fokus, og gjesten spiller en viktig rolle med tanke på dette.
- Publikums nærvær er vesentlig, og de oppmuntres ofte til å delta i prosessen, man opplever en selskapsfunksjon (Enli et al., 2010: 133).
- Konstruert rundt moral, autoritet og kunnskap. Verten er gjerne en person med spesiell innsikt i relevante temaer, og det er ikke uvanlig at eksperter gjør en opptreden.
- Har kvinner som målgruppe. Dette skyldes at fram til midten av 1990-tallet utgjorde kvinner en større andel av TV-seerne enn i dag.
- I motsetning til mange andre amerikanske program er dette sjelden preget av en bestemt kanal, men anonymiseres noe med mål å kunne sendes på flere kanaler.

## 4.6. Kjendisfaktoren

Kjendis-talkshow har derimot en helt annen stemning og en langt bredere målgruppe. Denne kategorien var å se på amerikanske TV-skjermer allerede med *The Tonight Show* i september 1954 (Shattuc, 2008: 164). Her var fokus på talent fremfor prat, og episodene ville vanligvis vektlegge at kjendisene skulle underholde fremfor å dele personlige opplevelser. Humor er også en viktig ingrediens i denne kategorien, og det er ikke uvanlig at kjendisene får gjennomgå leker, og programlederen sitter ofte ved et stort skrivebord med en assistent (sidekick), som sørger for humoristiske innspill underveis (Shattuc, 2008: 166).

Jonathan Gray hevder at denne sjangeren er hva som påvirker hvordan politikere stadig «kjendifiseres» i mediene. Selvfølgelig kan det diskuteres om hvorvidt det noen gang har eksistert et tydelig skille mellom å være politiker og å være kjendis, men at de to verdenene kolliderer i dagens underholdningsbransje, er utvilsomt (Gray, 2009: 149). Det å drive politisk markedsføring, fronte en bestemt sak eller simpelthen gi en gren innen politikken et ansikt, har blitt en viktig del av kjendisbildet i dag, ikke bare for politikere, men også for skuespillere, artister og filmregissører. Gode eksempler kan være Michael Moore, som selv produserer mye politisk materiale med humor og sarkasme som kjennetrekke, og skuespillere som Susan Sarandon, Woody Harrelson og George Clooney, som ikke prøver å skjule hvilken politisk side de holder med, og som til og med har stilt opp eller drevet med direkte markedsføring i presidentkampanjer. Gray setter spørsmålstegn ved hvorvidt dette oppleves som kreativ markedsføring hos majoriteten av publikum eller om det faktisk skaper bånd mellom underholdningen og dets fanbase. Med andre ord kan man hevde at markedet svekker det autentiske man prøver å oppnå (Gray, 2009: 151).

## 4.7. Fjernsynssendte konkurranser

Når det skrives og snakkes om gameshow, vil man som regel referere til quiz-program, da det er denne tradisjonen med lengst levetid innen kategorien. Det er derimot fellestrekk på tvers av retninger innen denne sjangeren også her. Felles for ulike typer gameshow er at de har vært utsatt for en del kritikk gjennom tidene, grunnet deres overdrevne, nærmest parodiske stil, og seervanene til programmenes tilhengere (Boddy, 2008: 162). Et typisk engasjert publikum for et gameshow vil være de som på ingen måte distanserer seg fra innholdet, men som roper ut svar på spørsmål og jubler eller frustreres på lik linje med deltakerne i programmet. Sammenlignet med den intellektuelle roen man kan finne hos tilhengere av program med

litterært innhold, har denne sjangeren fått et noe uønsket rykte, og derfor også lite akademisk oppmerksomhet. Grunnet fraværet av egenprodusert tekst er sjangeren heller ikke preget av originalitet, noe som ytterlig støtter denne oppfattelsen (Boddy, 2008: 163). Til tross for dette, har sjangeren opplevd stor suksess. En av grunnene til det i likhet med talkshow, er lettvinnt og relativt billig å produsere. Andre kjennetegn denne sjangeren har til felles med talkshow er også følelsen av liveness, for å oppnå størst mulig engasjement og sympati med deltakerne, så vel som viktigheten og funksjonen av både studioet/kulissene og verten. Det er også lett å tilføre endringer, tilføre nye konsept eller endre formatet til å passe andre kanaler eller målgrupper, eller til og med selge formatet på tvers av landegrenser. Man har derfor også kalt denne sjangeren merkelig overlevelsesdyktig (Boddy, 2008: 163).

#### 4.8. Virkelige hendelser i fjernsynsformat

Selv om de tidligere sjangrene nevnt i dette kapittelet også tar for seg «virkelige» hendelser, skiller de seg fra innholdet i nyheter fordi de er *iscenesatte*. I et talkshow inviterer man bevisst de gjestene man tror vil ha stor appell til publikum, og innholdet i samtalen styres mer eller mindre etter hva som er aktuelt for den tiden det spilles inn, samt det publikum forventes å være interesserte i. I et gameshow iscenesetter man en hel konkurranse basert på spilleregler, selv om deltakerne ikke er skuespillere, er det allikevel hendelser drevet fram av sjangerformatet.

Ved analysing av nyheter, må man ha i bakhodet at dette er en av de sjangrene som skiller seg ut i underholdningsindustrien. Når en forfatter ønsker å få manuset sitt produsert til film, vil underholdningspotensialet ved innholdet i stor grad avgjøre hvorvidt det blir noe av eller ikke. Det samme gjelder for veldig mange medieprodukter, men nyheter sidestilles fra dette fenomenet fordi det er noe de færreste anser som underholdning (Lewis, 2008: 108). Når du kun har «ekte» saker du skal videreformidle via TV-skjermen på begrenset tid, vil det uavhengig av ønsket om å formidle korrekt informasjon til folket, være en prosess hvor man avgjør hvilke saker som skal få mest oppmerksomhet, og det er stor sannsynlighet for at dette vil avhenge av hvor stor underholdningsfaktor den enkelte sak sannsynligvis vil ha. Når det kommer til et program som TDS, hvor karakteristikken fra stand-up komedie står for underholdningsfaktoren, kan man være så kreativ man bare vil med sakene, og vil få et annet forhold til dette elementet i produksjonen. Et eksempel kan være en sak fra en av episodene i analysen, der Jon Stewart lyktes med å få publikum til å le av en sak tilknyttet et arkiv med militære klager. Dette er en sak de fleste vil være enige om ikke umiddelbart vekker all slags

latterfremkallende tanker, men siden programlederen på ingen måte forventes å oppføre seg korrekt kan han si hva han vil om den enkelte saken og allikevel skape underholdning.

Dette elementet i seg selv kan også tolkes som en parodi av nyheter, fordi TDS tar fullstendig avstand fra å se disse sakene med objektivitet, noe nyheter ofte blir merket som. I Storbritannia er til og med kravet om objektivitet lovfestet i form av «The Broadcasting Act» fra 1990, som krever at nyheter uansett form skal presenteres korrekt og upartisk (Harrison, 2008:114). Behovet for regulering av fjernsynssendte nyheter blir ansett som sterkt fordi svært mange oppgir dette som deres primære kilde for inntak av informasjon, og at dette også er den kilden de stoler mest på. Denne tilliten har blitt vunnet gjennom objektivistiske normer innen journalistikk (Harrison, 2008: 114). Det er derimot stor uenighet i hvorvidt nyheter kan formidles objektivt, fordi de alltid være produsert av mennesker, og derfor være et sosialt produkt. På grunn av denne uenigheten, mener Jackie Harrison at objektivitet er noe journalister strever med å oppnå, fremfor noe de kan fremkalle gjennom vilje (Harrison, 2008). Når det er snakk om regulering av bransjen, hører man derimot sjelden om objektivitet, og oftere om rettferdig fremstilling, korrekthet, eller balanse. Journalister kan også sies å være utstyrt med en rekke «verktøy» for å sikre et visst nivå av objektivitet. Disse kan være bruk av testbare fakta, et klart skille mellom fakta og (personlige) meninger, utsagn knyttet til yrkesmessig profesjonalitet fremfor meninger, debatter med informanter fra begge sider av en sak, eller bruk av direktesendte klipp som «bevis» for at det som formidles faktisk skjer.

#### 4.9. Nyheter og estetikk

Nyheter, sammen med debatter, er konstruert for å sikre at tv regnes som et journalistisk medium (Enli et al., 2010: 137). Siden fjernsynet også er visuelt, stiller det en rekke krav til estetisk utforming. Dette har resultert i en tydelig oppskrift med relativt små variasjoner vi kan finne i svært mange land. Dette skyldes at dagens format ble institusjonalisert som en global kode for formidling av nyheter under 1950 og 60-tallet, med amerikanske nyhetssendinger i spissen (Waldahl, 2002: 232). Den gjenkjennelige prosedyren er som følger;

- En levende logo fulgt av en kjenningsmelodi.
- En vert som henvender seg direkte mot seerne (i likhet med komisk monolog).
- Verten sitter bak et skrivebord med kun overkroppen synlig.



- Forskjellige reportere uten øyekontakt med seerne, som sees i enten helfigur, fra siden, eller gående. Presenterer en særinteresse eller spesiell sak i sendingen.
- Segmenter med intervjuobjekter, bildeserie, og avslutning med lettere og mer underholdende informasjon (som kultur eller sport), etterfulgt av været.

Dette formatet er nå godt over 40 år gammelt, men har gjennomgått forandringer underveis (Waldahl, 2002: 232). Endringene har i stor grad vært avhengig av sendingenes lengde, som i lang tid var rundt tretti minutter, men som nå ofte er vesentlig kortere grunnet hyppigere sendinger.

Lyd kan være både reallyd og musikk, mens bilder er dominert av de levende bildene, altså videoklipp. Waldahl hevder at en nyhetssending består av tre nivåer, der det øverste nivået er *sendingen* som helhet, det mellomste det enkelte *nyhetsinnslaget*, og det siste er det enkelte nyhetsinnslag med den rekke av enkeltelementer i form av lyd og bildeklipp som følger med det (Waldahl, 2002: 233). Det som er spesielt interessant mellom forskjellen på det andre og det tredje nivået, er at bildene tilknyttet et enkelt nyhetsinnslag ikke nødvendigvis gir noe mer informasjon enn det vi blir fortalt. Er det for eksempel snakk om en sak som tar sted i Paris, kan man bli vist et klipp av Eiffeltårnet i mangel på et mer passende bildet til saken. Bildene blir nærmest en illustratør av *temaet* til saken, ikke nødvendigvis selve saken. Er det for eksempel et bilde av en bunke med sedler når saken gjelder renter i banken, skal dette kun signalisere at saken faller innenfor kategorien økonomi. Det Waldahl påpeker i denne saken som er svært interessant, er at bildene og lyden hver for seg gir såpass store indikatorer på hva saken handler om at man ikke nødvendigvis trenger å se og høre nyheter for å forstå hva som blir sagt. Skrum man av lyden, er det sannsynlig at bildene forteller deg mye av det du vil vite, og ser man ikke bildene, vil man sannsynligvis heller ikke trenge det for å kunne gjengi saken i etterkant. Bildene har derimot en annen funksjon; å distrahere seeren fra å kjede seg, å bidra med underholdningsfaktor (Waldahl, 2002: 234).

## 5. THE DAILY SHOW I INFOTAINMENTDEBATTEN

«If you read a lot of books, you're considered well-read. But if you watch a lot of TV, you're not considered well-viewed” (Lily Tomlin, f. 1939- )

Debatten om infotainment fokuserer ofte på skillet mellom fjernsyn og det offentlige liv. Denne debatten har vært mer fremtredende i Storbritannia og andre store land i Europa enn USA, fordi disse landene har i likhet med Norge, fokus på allmennkringkasting. Selv om variasjonene mellom slike kanaler i de forskjellige landene kan variere, kan man konkludere med at finansieringen går gjennom en offentlig fremfor privat kilde (Hartley, 2008: 115). Dette systemet finnes derimot ikke i USA, hvor reklame er hovedkilden for finansiering av tv-bransjen. Ytterligere vil dette også innebære at kanalen skal fremstå som et offentlig gode alle skal gis muligheter til å benyttes av, og det har først og fremst vært en kilde for utdanning av folket fremfor underholdning for massene (Doyle, 2010). Debatten var spesielt opphetet i Storbritannia på 1980 og 1990-tallet, da det var snakk om fordelene ved privatisering versus regulering av relaterte bedrifter, blant annet fjernsynsindustrien. Følgende temaer var særskilt relevante for denne debatten;

- Privatiseringen av tidligere statlig eide kanaler (i tråd med Frankrike og Italias fotspor)
- Liberalisering av regulering knyttet til innhold (Hartley, 2008: 116.)

Begge tiltakene førte til det flest omtalte som en avslappet holdning til offentlige temaer på fjernsyn. Det tok heller ikke lang tid før fjernsynssendte nyheter tok over som foretrukne primærkilde for konsumering av nyheter, som tidligere hadde vært pressens område. Dette var derimot en utfordring så vel som en gevinst for tv-bransjen, som for å kunne likestilles med pressens troverdighet måtte fremstå like seriøs og kompetent på området (Hartley, 2008).

Utfordringene var knyttet til de følgende kriteriene fjernsynet følger;

- *Et snakkende medium*, siden ord måtte sies ut høyt opererte man med mindre proporsjoner av tekst enn trykket presse, og informasjon ville derfor være preget av komprimering
- *Et videomedium*, klipp med levende bilder viste seg langt mer effektive enn et snakkende hode med tanke på å nå frem som en viktig sak. Saker som derfor ble ønsket til toppen av kortlisten over nyheter, ville følges med film.

- *Et hybridiserende medium*, fjernsynsbransjen har alltid vært sårbar for evolusjon i form av spin-offs (et nytt program i samme sjanger eller format med en ny vri). Grunnet denne semiotiske prosessen, ville man aldri kunne kalle tv-nyheter «rene», grunnet at de vil bli fortalt med den formen som den mest attraktive teknologiske nyvinningen vil kunne gi til enhver tid.
- *Et porøst medium*, tv-programmet tilbød til enhver tid en rekke programmer innen både fakta og fiksjon, som stadig ville påvirke hverandre i form av virkemidler og narrativ.

Tv-bransjen utviklet med tiden sin egen audiovisuelle, hybrids og nåtidspregede estetikk. Offentlig subsidierte nyheter benyttet seg i stor grad av denne fordelene. Det var først og fremst middelaldrende menn som inntok rollen som nyhetsanker i slike sendinger. Historiene ble/blir ofte presentert av journalister, men de spilte mindre roller i sendingen, og kunne derfor variere i større grad enn den trygge, seriøse farsfiguren som skulle fungere som programmets ansikt utad (Hartley, 2008: 116).

Utfordringen viste seg derimot å være den samme som med underholdning; til tross for at målet skulle være å formidle god informasjon må man også ha en appellerende faktor. Publikum må *ønske* å oppsøke denne formen for nyhetssendinger, de måtte tilfredsstille en viss grad av underholdning assosiert med formatet. Selv om det har blitt gjort en rekke forsøk for å oppnå dette, som å ha ankere opptre i par for å oppnå en mer spennende dialog (gjørne da to med motsetninger for å tiltrekke flere seere), ved å innrede studio på en måte som er respektfull og behagelig for seerne, har utfordringen vist seg å vedvare til stor grad. Men vi har eksempler på flere slike hybrider som har vist seg å fungere svært godt etter sin hensikt (Hartley, 2008: 117). Dette gjelder blant annet livsstilsprogram (matlaging, reise, interiør), reality (som i senere tid også har utløst underkategorien overlevelsesprogram), tabloid (skandaler, skjult kamera), talkshow (som *Oprah*, *The View*, *Skavlan*) og dyreprogram (dokumentarserier, natur, miljø). Fjernsynssendte nyheter skulle derfor minne mindre om fjernsyn, og informasjonen skulle fremstå som korrekt, upartisk og nøytral (Hartley, 2008: 116).

Disse kriteriene sies å ha sin opprinnelse i politisk filosofi som moderne liberale demokratier hevdes å basere seg på. Dette gikk ut på at deltakelsen i samfunnet fra hver enkelt borger forutsatte et visst nivå av tilgang på informasjon for å oppnå et så høyt nivå som mulig av rasjonelle avgjørelser. Dette grunnlaget for formidling av informasjon gjorde det vanskelig å

se tv som formidler av følgende grunner; fjernsynet var konstruert for å appellere til følelser, ikke fornuft, dets nærvær tar sted i hjemmet, ikke i offentligheten, og ikke minst er hensikten bak tv å bidra med underholdning fremfor beslutningsmateriale. Fjernsyn ble derfor sett på som en formidler som vanskelige ville kunne bidra med informasjon som ville tilfredsstille kriteriene satt til nyheter i et moderne demokrati uten hjelp av regulering.

Debatten om infotainment er minst like relevant i dag, men fokuset har skiftet fra å omhandle privatisering og regulering, til hvorvidt dette er en måte å «dumme ned» informasjon på, eventuelt senke kvaliteten på innholdet. Informasjonsunderholdning i tv-bransjen anklages også for å inneha fordommer mot publikum, og mange uttrykker ønsker om et annet fokus og andre vinklinger på informasjonen enn den vi ofte blir presentert i dag. Motstanderne av denne kritikken vil derimot påpeke at fjernsyn er en svært effektiv måte å nå store mengder med mennesker på tvers av klasse og rase, og at potensialet for å nå ut med god informasjon er større i dag enn den noen gang har vært (Hartley, 2008: 117). Siden TDS åpenbart utgjør en sjangerhybrid med sin kombinasjon av underholdning, politikk, nyheter og markedsføring i amerikansk kultur (Morreale, 2009: 104). Ønsker jeg nå å se på hva tidligere forskning sier om hva denne kombinasjonen gir seerne.

### 5.1. Informasjon eller underholdning?

Det faktum at disse grensene blir stadig mer uklare er ingen hemmelighet, og Jon Stewart har selv kommentert prosessen ved flere anledninger. Da han kritiserte programlederne for programmet *Crossfire* i 2004 for å ha feilet miserabelt i sitt oppdrag overfor folket, ble han selv ble anklaget for det samme, og minte derfor programlederne om hva TDS faktisk prøver på, og at det ikke er i samme kategori som politisk debatt (Morreale, 2009: 104). Burde vi tolke ut fra denne samtalen at underholdere i større grad bør *vise* sin hensikt under en opptreden, og at offentlige talpersoner bør bevege seg lengre unna underholdningsindustrien? Eller kan det tenkes at underholdningens innvirkning kan ha en positiv og til og med ønsket effekt?

Joanne Morreale skiller mellom deliberativ og epidektisk retorikk, som begge har røtter hos Aristoteles. Deliberativ retorikk bruker logikk og fornuft for å påvirke fremtidige handlinger hos folk og er ofte brukt for å analysere politisk materiale. Epidektisk retorikk assosieres derimot med underholdning, og sikter på å øke intensiteten av tilføyelse til godtatt tro og verdier som binder et samfunn sammen, og i prosessen skape solid grunn for deliberative handlinger (Morreale, 2009: 105). På denne måten kan Stewarts motvilje for å være

underholder i en episode av *Crossfire* sees som en protest mot den voksende epidektiske retorikken vi i dag kan se i politisk diskurs. Det er ikke skikk å evaluere handlinger, meninger og innhold på denne måten i politisk diskurs, i likhet med hvordan innhold evalueres i TDS. Stewart roses for måten han klarer å kombinere deliberativ og epidektisk retorikk i programmet, og på den måten både lærer og oppfordrer til kritisk tenkning. Denne metoden kan også kalles et pedagogisk verktøy for å bidra med et fundament for deliberative avgjørelser. Med andre ord kan man også hevde at Stewart avslører prosessen bak kritisk refleksjon som er avgjørende for aktiv deltakelse i et demokratisk samfunn (Morreale, 2009: 106).

I dette spiller også settingen bak avsløringen en stor rolle, dersom retorikk tar sted bak lukkede dører, er det ikke stort mer enn en samtale, men tar den sted i det offentlige rom, eller agora, som i en rettsal, et departement, et styremøte, da utføres den med et mål; å treffe en avgjørelse. Det er derimot når man er fritatt for å fatte avgjørelser at man blir en underholder, slik som Jon Stewart. Det retoriske i seg selv utgjør en form for fiksjon, et element i et spill (Griffin, 1994: 160). Griffin hevder også at satire i seg selv er bygget opp av både epidektisk og deliberativ retorikk, og at man derfor allikevel kan si at satire har en konsekvens, og av den grunn kan plasseres i samme kategori som retorikk med et mål. Konsekvensen kommer av at satirisk innhold spør en rekke spørsmål uten å bidra med et svar, og på denne måten vekker tvil som fostrer kritisk tenkning (Morreale, 2009: 107).

Stephen Colbert, tidligere fast inventar i TDS, har siden kommet ut med sin egen versjon av liksomnyheter som også fungerer som et verktøy for kritisk tenkning, men med en noe annerledes strategi. I *The Colbert Report* er underholdningsfaktoren desto høyere, fordi programlederen selv spiller en rolle fremfor å produsere kritikk ved å resirkulere eksisterende materiale. Rollen han spiller er en klar parodi av en høyrevridd nyhetsanker, der han alltid fronter de mest ekstreme synspunkt man kan tenke seg, men som tradisjonelle politikere aldri ville sagt så direkte (Baym, 2009: 132). Jeffrey Jones påpeker at satiriske skikkelser som Stewart og Colbert fungerer som talerør for sannheten, på den måten at argumentene de kommer med er politiske uttalelser som simpelthen er dummet ned til enkel sannhet (Jones, 2010).

## 5.2. Infotainment – nærmere virkeligheten?

Amber Day hevder at følelsen av samvær en seer får av å se TDS blant annet fremkalles av det at Stewart fungerer som en *seersurrogat*. Prosessen som fører til dette er effektene

sjangeren streber for å oppnå, som liveness og følelsen av nåtid, kombinert med Stewart som programmets filter; surrogaten som uttrykker all form for frustrasjon over innholdet i en komisk form (Day, 2009: 85-86). Fenomenet med programmet som opptar Day er derimot forståelsen av at denne frustrasjonen er ekte, slik som innholdet i programmet. Først og fremst er det viktig i denne sammenhengen å definere hva vi mener med «ekte». Selv om klippene som utgjør basis for humor i programmet er fra virkeligheten, må man ha i bakhodet at uttalelsene man får servert også er preget av en form for skuespill. Disse uttalensene følger gjerne en normativ oppskrift på hvordan tonefall skal være, hva slags ord og begrep som anses passende, og ikke nødvendigvis representerer hva senderen står for. Dersom han eller hun snakker på vegne av en organisasjon, vil budskapet være formulert av en tredjepart for å passe inn i nyhetssjangeren. At nyhetsinnslag derfor anses som ekte, eller mer korrekt; en bit av virkeligheten, forutsetter derfor ikke at den er preget av mangel på kunstighet. Dette er begrunnelsen for Days hovedargument, hvilket er at Stewart på mange måter kommer nærmere sannheten ved å kritisere validiteten av disse klippene, fordi det brytes ned til det folk flest vil anse som sannhet og virkelighet (Day, 2009: 86).

Som et paradoks peker Day på at Stewart påtar seg en performativ rolle, altså en personlighet utenom det vanlige, med en underholdende effekt, for å dra frem det virkelige i «virkelige» utsagn og klipp. Hun beskriver hvordan underholdningselementet i programmet hviler på effekten av mimesis. *Mimesis* defineres som en representasjon eller imitasjon av noe, og er den primære funksjonen bak teater, fiksjonsfilm, fjernsyn og ikke minst parodi (Day, 2009: 87). Denne prosessen forutsetter på lik linje med annen komedie og satire, et nivå av forhåndskunnskap fra seerne. Dette er ikke bare for å fremkalle den ønskede reaksjonen i form av latter, men også for å bedømme graden av virkelighet ved innholdet, siden all form for imitasjon tar seg friheter ved resirkulering av det opprinnelige materialet. Det som kjennetegner TDS, er at parodiene i seg selv ikke er særskilt ekstreme. Visuelt sett kunne Stewart vært hvilken som helst nyhetsanker, det er først når han inkluderer ord som «dust» at man opplever forskjellene. Det er også en viss kontinuerlig lek som pågår med tradisjonelle nyheter som kun kan fremkalle latter hos de som allerede kjenner til sjangeren. Det er også dette som flere medieforskere mener gir kvalitet og dybde i programmet; ordinære nyheter videreformidler vanligvis innhold, de rapporterer det videre til seerne, en komiker i ankerstolen står fritt til å sammenligne, kritisere og håne slikt innhold, og oppnår dermed en dypere analyse. Day hevder også at prosessen er et forsøk på å avsløre kunstigheten bak det tradisjonelle nyhetsformatet (Day, 2009: 89).

Kvalitetsgraden på innholdet vi blir servert i dette programmet har heller ikke gått usett av publikum eller kritikere. TDS vant i 2004 en «*Television Critics Association*» – pris, overraskende nok ikke i kategorien for komedie, men for imponerende innsats i nyheter og informasjon (Day, 2009: 97). Når i tillegg dette oppgis som foretrukne nyhetskilde hos tv-seere mellom 18-29 år, sammenlagt med at suksessen bak programmet var langt lavere før Stewart dukket opp som programleder, bekrefter Jeffrey Jones' påstand om at de politisk orienterte komikerne, spesielt Jon Stewart, nå anses som troverdige kilder for politiske kommentarer, og er anerkjent av desto flere innen fjernsynsbransjen (Day, 2009: 97).

### 5.3. Underholdning øker, nyheter synker

Infotainment utgjør et interessant tilfelle i debatten om hybriditet og intertekstualitet, for selv om en rekke programmer er selverklært infotainment, er dette også et begrep brukt for å kritisere hvordan nyheter har blitt negativt påvirket av underholdning, og hvordan dette tar nyheter vekk fra oppgavene de *egentlig* skal utføre, slik Stewart påpekte da han var gjest i *Crossfire*.

Gil Branston bruker begrepet for å beskrive selve nyhetene, ved å referere til hvordan kjente drapsetterforskninger tilknyttet O.J. Simpson og Rodney King resulterte i en nærmest underholdende sjanger i måten det ble beskrevet i forskjellige nyhetskanaler (Branston, 2006: 75). Dette ligger også tett opp mot hvordan Gray skriver at politikere blir forandret til kjendiser. Skillene mellom underholdning og informativt innhold blir stadig vanskeligere å definere, og det er særskilt vanskelig å unngå fiksjonens narrative form i en verden der nyheter i stor grad konsumeres gjennom levende bilder (Branston, 2006: 74). Dette blir videre utforsket ved hjelp av Norman Faircloughs analyse av en nyhetssending, der målet er å tilby seerne fakta om et drap som har skjedd ved hjelp av narrative metoder som å skape stemning, bruk av bilder, stemmen av en forteller og andre virkemidler. Måten historien fortelles på, samt ordene som blir brukt, beveger seg i så stor grad mellom fakta og fiksjon at det blir vanskelig for Fairclough å skille dette fra underholdning (Hesmondhalgh, 2006: 124). En av de mest merkbare faktorene som bidrar til dette er språkbruket. Morderen blir blant annet omtalt som en «*villain*» (= skurk), åstedet omtales som «*ugly*» (= stygt), vage utsagn om hvem som gjorde hva under hendelsen og aktivt bruk av adjektiv som i stor grad setter en spesifikk stemning (Hesmondhalgh, 2006: 125).

## 5.4. Sannhet i fiksjon

Michael Gettings er en av de som har forsket på TDS som hevder at programmet klart befinner seg i enden med fiksjon av fjernsynsprogram, av den logiske grunnen at mye av sitatene som ytres i episodene på papiret er oppspinn. Men han gjør det derimot tydelig at man allikevel kan lære noe av usannheter. En viktig distinksjon mellom fiksjon og løgn er nemlig at løgn er ment til å lure noen bak lyset, men fiksjon i underholdning prøver ikke å overbevise seeren om at innholdet er sant, noe som også gjelder for TDS (Gettings, 2009: 18). Det er da nødvendig at seerne kan oppdage når det ytres fiksjon fremfor sannhet, med andre ord; underholdningen må *vis*e at den er underholdning, slik som nevnt tidligere. TDS gjør dette blant annet ved å benytte overdrivelse som et virkemiddel. Ved flere anledninger har TDS for eksempel vist bildeserier som helt klart er manipulerte for å oppnå en komisk effekt (Gettings, 2009: 20). Hvis denne redigeringen derimot er polert for å overbevise vil det stille saken i et annet lys.

Det andre virkemiddelet er programmets korrespondenter. Når TDS viser segmenter eller har scener der Stewart er i samtale med andre korrespondenter i programmet, tar Stewart på seg rollen som den fornuftige, mens korrespondenten gjerne spiller dum, bevisst overdriver argumentene sine, eller på en annen måte gjør det klart at han eller hun ikke snakker fullstendig sant (Gettings, 2009: 21). Men det er ikke til å benekte at disse overdrivelsene har utgangspunkt i noe virkelig, slik som saken om navneskiftet i VG – Helt normalt nevnt i innledningen. Det er derfor en viss blanding av fiksjon og sannhet, en blanding tydelig for seerne (Gettings, 2009: 26). Artikkelen avsluttes deretter med et interessant sitat til ettertanke; «...it's fake news conveying real messages» (Gettings, 2009: 27).



## 6. METODOLOGISK FREMGANGSMÅTE

«Qualitative research aims to see through the eyes of those being studied» (Davies & Mosdell, 2006: 13).

Da jeg for første gang skulle sette meg ned og skrive en detaljert prosjektskisse for denne oppgaven, fløy tankene rundt i hodet mitt som en tornado. Den ene metoden virket enda mer appellerende enn den forrige, og jeg kunne ikke der og da fatte hvordan jeg skulle klare å avgjøre hva som ville tjene prosjektet mitt best. Jeg bestemte meg av den grunn for å begynne med fagstoffet, og så langt var den viktigste informasjonen jeg hadde at dette sannsynligvis ville tilfredsstille kravene til en casestudie. Deretter valgte jeg å fokusere på kvalitative tilnærminger, da et av kjennetegnene for kvalitativ forskning er dybde fremfor bredde, og dette også samsvarer med kriteriene til en casestudie. Derfor begynner jeg dette kapittelet med å si noe om nøyaktig hva en casestudie er, før jeg deretter går ut på hvilke analytiske verktøy jeg har tatt i bruk, og fremgangsmåten jeg benyttet meg av.

### 6.1. Case Study som metode

Å definere en casestudie kan gjøres enkelt; det er når du kun fokuserer på ett eller to tilfeller som er interessante for forskningen (Davies & Mosdell, 2006: 66). Fordelen med en slik studie er at man har muligheten for å studere noe svært inngående, men det er dermed ikke slik at en casestudie egner seg for alle typer forskning. En slik studie kan se drastisk annerledes ut, da det først og fremst er en strategi og ikke angir hvilken faktisk metode man benytter seg av. Robert K. Yin har forfattet den anerkjente boka «Case Study Research – Design and Methods» som gir en detaljert beskrivelse av både hva en casestudie kan være, og hvordan den utføres. I første fase av et slikt prosjekt må man lage en plan, som består av disse trinnene (Yin, 2009: 2);

- Opprett et forskningsspørsmål
- Bestem deg for å bruke case-metoden, dersom den fremstår som relevant sammenlignet med andre metoder
- Forstå dets styrker og svakheter

På tidspunktet da jeg innså at jeg hadde med en casestudie å gjøre, var da jeg for første gang på masteroppgaveseminar skulle skrive en kort prosjektbeskrivelse, og navnga programmet jeg ønsket å forske på allerede i denne beskrivelsen. Jeg regnet med at å fordype meg innen en

rekke lignende programmer i tidsperioden jeg var gitt ville være å gape over for mye. På denne måten visste jeg mer eller mindre at en casestudie var det jeg ville gjøre allerede før selve forskningsspørsmålet var helt klart. Da jeg etter mye vurdering og diskusjon bestemte meg for å hovedsakelig fokusere på sjangerkonvensjoner, ble forskningsspørsmålet slik det ble presentert i innledningen; *Kan en kombinasjon av disse sjangrene tilføye noe til politisk debatt, og i så fall; hvordan?*

Merkelig nok var det valget av det aller siste ordet i dette spørsmålet som gjorde at jeg følte meg tryggere på å fortsette med dette som en case study. Grunnen til dette er at Yin ved gjentatte anledninger påpeker hvordan spørsmål som *hvordan* og *hvorfor* sannsynligvis vil ha mer nytte av en slik studie, til tross for at det ikke er noen eksakt oppskrift på hva kriteriene kan være. Det er derimot forutsetninger ved en casestudie må følge for å oppnå gode funn, og som er spesielt relevante for denne undersøkelsen (Yin, 2009: 18);

- Studiet er en empirisk undersøkelse som utforsker dybden av et kontemporært fenomen, spesielt når grensene mellom fenomenet og dets kontekst ikke er helt åpenbare.
- Man drar nytte av tidligere velutviklede teoretiske proposisjoner som veileder forskeren gjennom prosessen i å samle data som skal analyseres.

Yin understreker tillegg til at forskeren ikke har kontroll over hendelsene/sakene man undersøker. Dette tar meg da til det tredje punktet i planleggingen; styrker og svakheter. Noen av fordommene mot casestudier varierer med hvilken metode man benytter for å analysere en case, men den mest relevante svakheten i dette tilfellet vil være at en slik studie er vanskelig å bruke for *generalisering*.

Dette er selvsagt fordi generalisering, å ytre en konklusjon som vedrører mange lignende tilfeller, sjelden gjøres på grunnlag av *ett* eksperiment. Generalisering er noe som baseres på en rekke forsøk og eksperimenter som har gjentatt samme fenomen under ulike omstendigheter (Yin, 2009: 15). Yin forklarer at et slikt prosjekt *ikke* bør benyttes dersom man ønsker å oppnå en statistisk generalisering, men heller for å oppnå analytisk generalisering. Dette innebærer at man gjennom et slikt prosjekt bidrar til å styrke det teoretiske grunnlaget, og er generaliserende når man relaterer det til teoretiske proposisjoner. Det er derimot viktig å kunne argumentere for at valg av case og valg av teori gir et godt grunnlag for analytisk generalisering. Casestudie har også blitt kritisert som tidskrevende, en uryddig fremgangsmåte og ikke minst som vanskelig. Dette punktet har opphav i at det

eksisterer så få bestemte retningslinjer for hvordan en slik studie skal utføres, noe som fører til at de aller fleste tar for gitt at dette er en metode de kan beherske, og det samtidig blir utfordrende å kvalitetssikre resultatet (Yin, 2009: 16).

Som sagt finnes det svært mange variasjoner av en casestudie, både når det er snakk om hvorvidt man bruker kvalitative eller kvantitative data og metoder, men til og med i form av ulike antall case og hvordan man behandler disse. Du kan utføre en slik studie ved bruk av to forskningsobjekter du sammenligner mot hverandre, for eksempel dersom man velger å studere estetisk vold i film, og ta utgangspunkt i to filmer man analyser og sammenligner. Dette vil i så fall om tales som en komparativ casestudie. Dersom man velger å ha flere enn to forskningsobjekter beveger man seg over i en kategori som har et tydelig skille fra komparative casestudier og omtales som *multiple case design* (Yin, 2009: 46). Man tar da utgangspunkt i flere objekter som alle befinner seg innen samme kontekst innenfor det feltet man ønsker å utforske. I dette prosjektet har jeg utfra denne definisjonen utført en *holistic single case study* (*holistic* = helhetlig), med kun en enhet som analyseres.

## 6.2. Utførelse

I tråd med retningslinjer for hvordan en masteroppgave skal skrives, lente jeg meg så mye som mulig mot forskningsspørsmålet og hva som tjener dette i valg jeg tok videre i prosessen (Everett & Furseth, 2012:128). Etter jeg hadde formulert forskningsspørsmålet, og bestemt meg for å utføre en casestudie med TDS som forskningsobjekt, begynte jeg med å selektene utvalget for forskningen. Min tidligere utdanning i film og fjernsynsvitenskap la stor vekt på det estetiske i film og fjernsyn, så min erfaring med visuelle medieuttrykk var hovedsakelig innrettet mot kvalitativ analyse på alt man kan observere i disse mediene. Siden jeg allerede hadde bestemt meg for å gå i dybden av dette programmet framfor bredde, og at «hvordan» var spørsmålet jeg skulle kunne gi et svar på, virket kvalitativ analyse som et appellerende alternativ med tanke på at dette også var noe jeg hadde direkte erfaring med i tidligere utdanning. Jeg visste også av erfaring at når man skal utføre en analyse med hensikten å omfavne «alle» elementer av mediet, kan sider med observasjoner raskt komme opp i et høyt antall, og at det derfor ville være hensiktsmessig for en oppgave av dette omfanget å ikke ha for mange enheter å analysere. Et naturlig sted å begynne var å velge nøyaktig hva som skulle analyseres.

Naturligvis ønsket jeg at dette skulle være primærkilder, altså førstehånds fremstillinger som er laget på tiden hendelsene fant sted (Everett & Furseth, 2012: 132), først og fremst fordi jeg

ikke ville at min egen analyse skulle være påvirket av sekundærkilder. På grunnlag av min faglige bakgrunn og valg av metode ga det mening at disse skulle være visuelle kilder, siden TDS som et fjernsynsmedium også er et visuelt medium. Som primærkilde måtte dette være materiale relatert til TDS som ikke har blitt endret av andres kommentarer eller kritikk, derfor utelukket det for eksempel dokumentarer som tolket innholdet, og førte automatisk til at kun materiale bestående av selve programmet ville være den beste kilden for å besvare forskningsspørsmålet. Analysen ville derfor ta utgangspunkt i episoder av TDS, og ledet meg raskt til neste spørsmål; hvor mange?

Til tross for at utvalgsmetodene ikke er like kompliserte for denne type undersøkelser som med det er med statistisk forskning (Everett & Furseth, 2012: 133), var det utfordringer å ta hensyn til. Blant annet ønsket jeg å levere så grundige resultater som mulig, men av hensyn til tid, ressurser og oppgavens omfang ville jeg ikke kunne analysere et høyt antall av episoder. Etter å ha tatt en titt på masteroppgaver med lignende utfordringer, og konsultert veileder, tok jeg avgjørelsen at fire episoder burde kunne gi grunnlaget for gode resultater i en slik undersøkelse. Som nevnt i innledningen valgte jeg å velge episoder nærmest tilfeldig. Grunnen til dette er fordi jeg ønsket at analysen skulle resultere i funn som så langt det var mulig gjelder for alle episodene i serien, altså; gir grunnlag for analytisk generalisering. Å velge ut episoder som kan avvike fra formatet, slik som første episode etter katastrofen 11.september, kan resultere i analytiske funn som ikke vil stemme med programmets helhetlige struktur. Som Yin fastslår ved en casestudie, er tilgjengelig materiale en forutsetning for å utføre undersøkelsen (Yin, 2009: 26). Dette var et av elementene som påvirket avgjørelsen min i neste fase. Kilden for primærmateriale endte opp med å være det første stedet jeg gikk til, TDS' egne hjemmesider hos Comedy Central (kanalen som sender programmet). Dette viste seg å være den enkleste formen å få tak i primærstoffet på, samtidig som det faktisk kunne kvalifiseres som primærkilde for programmet, i og med at det er en av programmets primære distribusjonskilder.

Episodene som til slutt utgjorde enhetene for analysen ble sendt følgende datoer; 23.april 2013, 20.september 2013, 7. oktober 2013 og 3.mars 2014. Til tross for at utvelgelsen er mer eller mindre tilfeldig, kan man se at datoene ikke er altfor langt fra hverandre. Dette er fordi Comedy Central kun lar episodene være tilgjengelig for streaming på sine nettsider i overkant av en måned etter opprinnelig sendetid. Derfor har alle episodene, uavhengig av min kontroll, befunnet seg innen tidsrammen der masteroppgaven har blitt skrevet. I utgangspunktet slo det meg ikke som et problem at episodene kun ville være tilgjengelige for et kortere tidspunkt,

men etter jeg hadde utført de to første analysene i mars 2013, innså jeg da jeg skulle «sy sammen» notatene til en fullverdig tekst jeg at jeg ville ha et behov for å kunne gå tilbake og se episodene på nytt for å validere funnene mine. Dette skapte noen problemer, fordi episodene heller ikke var tilgjengelige på andre nett-tjenester (som Netflix), og jeg heller ikke hadde tilgang til kanalen som viser programmet. Jeg sendte en e-post til Comedy Central og forespurte om jeg kunne få tilgang til episodene i en begrenset tidsramme, men jeg fikk ikke svar innen rimelig tid. Dette resulterte derfor i at de to første utkastene til analysen ikke nådde sluttresultatet av oppgaven, og jeg utførte to nye analyser, oktober 2013 og mars 2014. Jeg valgte i stedet å bruke disse utkastene som en slags «pilotanalyse», der jeg utførte en nærlesing av dem i tråd med diskursanalysens retningslinjer.

Når det kom til valg av sekundærkilder, som tolkninger, refleksjoner og andre analyser av TDS, kunne jeg dra fordel av at jeg hadde utviklet forskningsspørsmålet utfra et foreslått tema fra en stipendiat ved Universitetet i Oslo. Etter jeg fortalte forskeren hva jeg kunne tenkt meg å undersøke dersom jeg påtok meg dette temaet i min oppgave, kom han med konkrete forslag til forskere som har bidratt med anerkjente verk til feltet, og med spesifikk relevans til TDS. Disse kildene alene var derimot ikke tilstrekkelig (ei heller ment til å tjene en slik hensikt) for å kunne besvare forskningsspørsmålet. For å kunne si noe om utbytte av en sjangerkombinasjon, virket det naturlig at jeg først og fremst måtte kunne si noe om sjanger i seg selv. Jeg tok derfor utgangspunkt i artikler og bøker som tok for seg sjangertolkning – og analyse, samt spesifikke kilder som redegjorde for de sjangrene jeg gjennom analysen kunne se hadde preget min case. Disse kildene befant seg hovedsakelig i den delen av medievitenskaplig forskning som spesifikt tar for seg film og fjernsyn, og fungerte dessuten som et springbrett for hvor jeg kunne finne mer informasjon om hvordan man analyserer visuelle medier fra et sjangermessig ståsted.

### 6.3. Diskursanalyse som verktøy

På dette tidspunktet i prosessen måtte jeg ta stilling til hva jeg skulle gjøre med enhetene (episodene) for å besvare forskningsspørsmålet. Jeg hadde allerede bestemt meg for at kvalitativ metode ville være det mest fruktbare i dette tilfellet, grunnet dybden av forskningsspørsmålet. Siden forskningsobjektet var et fjernsynsprogram og ikke bestod av intervjuer, ble kvalitativ innholdsanalyse fremgangsmåten for prosjektet.

Selv om innholdsanalyse i dag brukes i medievitenskapen når man snakker om kvantitativ metode, der fremgangsmåten går ut på å telle valgte elementer i forskningsobjektet (Davies &

Mosdell, 2006: 98), har man også et alternativ til denne systematiske tilnærmingen innen kvalitativ metode. Den største forskjellen er at kvalitativ innholdsanalyse tar utgangspunkt i en medietekst, altså en tekstanalyse, hvilket det finnes mange variasjoner av. Kvantitativ innholdsanalyse kan også ta utgangspunkt i teksten, for eksempel at man teller gjentakelser av ord, men i en tekstanalyse stiller man spørsmål til selve teksten som kun vil besvares av analytiske prosedyrer (Østbye, Helland, Knapskog & Larsen, 2007:57). Disse analytiske prosedyrene fører til et resultat nærmere relatert til tolkning, fremfor kvantitativ måling, og egner seg først og fremst for å avdekke skjulte/latente budskap fremfor de umiddelbare/manifeste meningene (Hesmondhalgh, 2006: 120-121).

Det er viktig å fastsette at når man snakker om tekst i denne sammenhengen begrenses ikke dette til det nedskrevne ord. Det materielle aspektet som skiller ulike medier kalles diskurssubstans. Diskurs betyr meddelelse, og diskurssubstans betyr det som bærer en meddelelse (Østbye et al, 2006: 58). Eksempler på disse materielle aspektene kan være at fjernsyn er elektrisk, film er fotografisk, mens trykte medier er basert på skriftspråk og bilder. Sjanger blir derimot en ytterligere definisjonsfaktor, og kan variere stort mellom de ulike mediene. Felles for alle disse mediene er derimot at de alle formidler tekst i en eller annen form. For å best kunne demonstrere dette, vil jeg vise til definisjonene Jan Svennevig bruker i boka «Språklig samhandling» (Svennevig, 2001: 108):

- En tekst består av språklige tegn som er realisert gjennom et medium. Forutsetter innhold og et uttrykk som er realisert i en eller annen form for tale. Omfavner både skriftlige og muntlige tekster.
- En tekst realiserer en språkhandling overfor en mottaker. Gjør forfatteren/senderen ansvarlig for visse kommunikative intensjoner og mottakeren ansvarlig for en viss tolkning.
- En tekst representerer et proposisjonelt innhold og en referanse. Teksten gir uttrykk for et virkelighetsbilde, fordi den tilskriver egenskaper til fenomen fra virkeligheten og knytter dem til prosesser.
- En tekst inngår i en kommunikativ aktivitet og baserer seg på et sett sjangerkonvensjoner. Betyr ikke at den oppfyller sjangerens krav, men forholder seg så nært til dem i så stor grad at mottakeren kan observere et brudd med konvensjonene.

Når man ser en tekst i lys av disse definisjonene er det tydelig at man skal lete lenger etter et medium man ikke kan plassere innen disse kategoriene. I tilfellet med TDS kan vi i det minste hevde at både muntlig og skriftlig formidling tar sted i løpet av en episode, budskapene er formulert på en måte slik at man kan tolke dem ulikt avhengig av hvor man står som sender (for eksempel bokstavelig versus billedlig), teksten som formidles gir uttrykk for et virkelighetsbilde, og som analysen vil demonstrere baseres programmet på flere sett med sjangerkonvensjoner.

Det er grunnleggende å kunne hevde at episodene jeg skal analysere har funksjonen av å være en tekst, er fordi diskursanalyse er en betegnelse for analyser som fokuserer på hvordan språket i en tekst brukes (Hesmondhalgh, 2006: 122). Men siden diskursanalyse er en fellesbetegnelse for flere fremgangsmåter er det viktig å forklare hvordan jeg ønsker å gå frem. Norman Fairclough skiller mellom to overgripende tilnærminger; *lingvistisk diskursanalyse* og *samfunnsvitenskapelig tradisjon*. Begge tradisjoner har en interesse for forholdet mellom språk og samfunn, men er forskjellige ved at en lingvistisk tradisjon fokuserer på bruk av språk og andre tegn i kommunikasjon, mens samfunnsvitenskapelig tradisjon fokuserer på de samfunnsmessige og historiske betingelsene for hva som regulerer produksjonen av utsagn. Med andre ord ligger ikke fokuset utelukkende på språk, men hva slags kontekst det befinner seg i (Østbye et al, 2007: 64). I dette prosjektet har jeg utført en analyse som jeg vil si ligger nærmest den samfunnsvitenskapelige tradisjonen, men med en viktig presisering; de historiske og samfunnsmessige betingelsene jeg bygger analysen på er de som finnes i sjangerkonvensjoner. Siden sjangre endres over tid, bærer de preg av samfunnet de finnes i, og jeg vil derfor argumentere for at de kan spille en viktig rolle i denne tradisjonen av diskursanalyse. Grunnen til at jeg omtaler prosjektet som en diskursanalyse fremfor en sjangeranalyse, er fordi jeg hovedsakelig ønsker å kunne si noe om resultatet av sjangerkompleksiteten; at programmet *er* en kombinasjon av sjangre er allerede fastslått.

#### 6.4. Tolkingsrelaterte utfordringer

I likhet med andre forskere som skal utføre en diskursanalyse, ville jeg møte på situasjoner der jeg ville ha vanskelig for å holde meg på stødig kurs, der mine personlige meninger og erfaringer kunne føre til at jeg tolket innholdet i en retning som ikke stemte overens med hvordan formidlingen utføres. For å unngå å gå i denne fellen, er det være hensiktsmessig å lese teksten man skal analysere på en bestemt måte. Litteraturviteren Atle Kittang har forklart tre hovedmåter å lese/tolke tekster på, til tross for at dette hovedsakelig sikter seg inn mot

litteraturvitenskap, opplevde jeg det som lønnsomt også i denne prosessen. Den første lese måten kalles *sympatisk*, og ligger tett opp mot filmvitenskapens auteurteori. Man ønsker å se kunstnerens fingeravtrykk i verket, gjennom å lete etter hva han/hun opprinnelig mente med teksten de har produsert (Østbye et al, 2007: 59). En *objektiverende* eller formalistisk lese måte forsøker å tolke teksten uavhengig av sender og sosial kontekst, mens en *symptomal* lese måte ser tekster som et uttrykk for underliggende eller skjulte betydninger (Østbye et al, 2007: 60). Selv om jeg i og for seg ikke hadde planer om å finne skjulte meninger, ønsket jeg å avdekke sjangerkomposisjonen bak programmet, og samtidig forklare hvordan denne komposisjonen spiller en rolle i den offentlige debatten. Derfor valgte jeg å følge den symptomale lese måten.

Et ytterligere grep man kan gjøre for å sikre at man ikke blir inhabil i sin egen analyse, er å minne seg selv om hvilken analytisk interesse man innehar. I «Metodebok for mediefag» ramses det opp fem forskjellige interesser en analyse kan være knyttet til; uttrykksmessige aspekter, innholdsmessige forhold, teksten som historisk dokument/symptom på kultur eller samfunnsforhold, estetisk/filosofisk refleksjon og andres/egen fascinasjon for bestemte medietekster (Østbye et al, 2007: 67-68). Selv om man kan argumentere for at flere av disse interessene ligger bak forskningsspørsmålet for denne oppgaven, vil jeg argumentere for at drivkraften her lå i å se teksten som et symptom på kultur og/eller samfunnsforhold. Grunnen til dette er at om jeg kan påvise at denne bestemte sjangerkombinasjonen fungerer på lik linje med offentlige debatter gjennom analysen, vil det være et symptom på hvor stor rolle fjernsynsunderholdning spiller i dagens samfunn. Dette er også i tråd med hvordan Michel Foucault forstod diskurs; «.. en sosial konstruksjon av virkelighet, en form for kunnskap» (Hesmondhalgh, 2006: 122). Dersom man ser begrepet slik vil man kunne påpeke hva man forventes å vite i et samfunn, altså hva som er tillatt å si og mene i en gitt historisk kontekst. I sine analyser gjør Norman Fairclough et forsøk på å kombinere disse, ved å analysere språklig bruk i relasjon til de sosiale og kulturelle prosessene det er omgitt av. Målet med Faircloughs analyser er ofte å finne samsvar mellom språkbruk og utøvelse av sosial makt. Han mener også videre at for å bruke en slik analytisk metode hensiktsmessig, bør man stille tre relevante spørsmål til det medieinnholdet man velger å analysere. Disse spørsmålene vil jeg også bruke i avslutningen av min analyse (Hesmondhalgh, 2006: 122);

- Hvordan er verden (som hendelser, forhold o.l.) *presentert*?
- Hva slags *identiteter* er konstruert for de involvert i programmet eller historien (reportere, publikum, utenforstående det refereres til)?



- Hva slags *forhold* etableres mellom de involverte (som reporter-publikum, ekspert-publikum, eller politiker-publikum)?

## 6.5. Sjanger i et akademisk perspektiv

Nå som forskningsdesign, utvalg og fremgangsmåte er på plass ønsker jeg å avslutte kapittelet med en presentasjon av hvordan man forstår sjanger fra et akademisk perspektiv. Som et resultat ønsker jeg å tydeligere vise hvordan jeg vil benytte sjangeraspektet i diskursanalysen. Som jeg har skrevet tidligere i oppgaven, er sjanger kort sagt et sett med regler og konvensjoner man kan gjenkjenne, og brukes for å klassifisere forskjellige grupper med medieinnhold. Når man skal analysere medieinnhold med fokus på sjanger er det viktig å kunne beherske følgende egenskaper (Branston, 2006: 44);

- Analysere hvordan sjangrene kan gjenkjennes av publikum, produsenter og kritikere.
- Identifisere de gjentakende mønstrene (elementene) som utgjør sjangeren.
- Vise til i intertekstualiteten i programmet, med andre ord; hvordan ingen program er unike, men eksisterer som en hybrid av andre uttrykk.
- Vise til hvordan sjanger i seg selv gir status og kulturell verdi.

Men siden dette er en diskursanalyse, og det er debattaspektet ved programmet jeg er interessert i, kommer jeg til å fokusere på de sjangeruttrykkene som kommer til overflaten gjennom språk.

Å studere sjanger i akademisk sammenheng vil være mer enn å kunne *gjenkjenne* sjangerkonvensjoner. Dette er en ferdighet de fleste mediebrukere utvikler med tiden, og vil ikke kreve en god del akademisk trening. Som forsker i medievitenskap bør man kunne se sjangre i et bredere «bilde». Dette betyr at i tillegg til å identifisere et bredt aspekt av ulike sjangre, må man også kunne si noe om sjangrenes relevans til samfunnsproblemer, til kritikk og hvordan de gjenspeiler tidene og stedene de utvikles. En hensikt blant forskere med sjanger som sitt felt vil derfor ofte gå ut på å identifisere, muligens også forandre hierarkiet innen kulturell verdi og status (Branston, 2006: 45). Et annet akademisk perspektiv på sjanger kan være hvordan man sammenligner forventningene publikum har til bestemte filmer med ritualer. Dersom man kjøper kinobillett til en film merket som romantisk komedie, vil man ofte bli skuffet dersom filmen inneholder rystende drap. Dette har å gjøre med at vi oppsøker medieinnhold vi regner med å ha noe forhåndskunnskap om, med den hensikt å fremkalle en

følelse vi tidligere har opplevd, og likte. Dette har blitt sammenlignet med ritualer som bursdager, begravelser eller så normative ritualer som å si hei og farvel når man møter og forlater noen (Branston, 2006: 47).

Det eksisterer også stor enighet mellom de som skriver om sjanger, både forskere og kritikere, at sjangre innen underholdning blir oppfattet som «dummet ned» sammenlignet med sjanger innen andre kulturelle uttrykk, slik som kunst. Dette kan derimot ha mye å gjøre med at kunstinteresserte i større grad utgjør et publikum med høyere inntekt og utdanning, i motsetning til gjennomsnittet blant tilhengere av underholdning, som igjen sies å være en gjenspeiling av maktrelasjonene sjangre viser. Disse oppfatningene kan demonstreres ved hjelp av denne tabellen;

<b>Kunst</b>	<b>Underholdning</b>
Realisme	Eskapisme
Intellektuelt	Ønskeoppfyllelse
Seriøse, universelle tema	«Trivielle» bekymringer, overfladisk dekkede tema
Vanskelig	Lett
Spirituell, intellektuell respons	Kroppslig respons (latter, gråt)
Raffinert, utdannet publikum	Vulgært, «dummet ned» publikum

(Branston, 2006: 50).

Disse distinksjonene mellom kunst og underholdning er noe jeg fant svært interessant, fordi med unntak av «spirituell, intellektuell respons» er alle adjektivene om kunst ord som også har blitt brukt når man sammenligner informasjonsprogram som debatter og nyheter med underholdning. Dette til tross for at kunst sjelden kommer i form av informasjon man bør inneha som samfunnsborger for å kunne delta i demokratiet. På denne måten illustreres kunst som en form for «høyunderholdning», med annen underholdning som «lavunderholdning» på samme måte som man snakker om høy- og lavkultur. Men hva skjer når disse ytterpunktene møtes?

## 6.6. Intertekstualitet

Hybriditet og intertekstualitet er begrep som brukes om hverandre om sjanger i akademisk diskurs. Som nevnt i teorikapitlet, refererer man til blandingen av sjangerelementer når man snakker om hybrider, men intertekstualitet brukes når man snakker om et medieprodukt der selve forfatteren ikke er hovedkilden til innholdet (Branston, 2006: 55). Dette er høyst aktuelt når man analyserer infotainment, fordi det ikke bare omhandler nyheter og informasjon som ikke er produsert av forfatterne, men fordi det også bruker mye lignende sekundærmateriale i en ny sammenheng. Intertekstualitet omhandler eksplisitt bruk av annet mediemateriale, og eksisterer ikke i form av diskrete referanser som en sang eller en replikk. Et annet utfall av denne type program er *selvbevissthet/refleksivitet*, man prøver ikke å skjule det faktum at man bruker annet materiale. Ved å bevisst resirkulere annet materiale publikum vil kjenne igjen, vil også publikum få lønn for opplevelsen ved å føle seg mediekompetente, og kan på denne måten øke statusen blant audiovisuelle medier. Det er også en økende trend i takt med multikanaler på fjernsyn, og gir produsenter større muligheter for å nå et nisjepublikum, fremfor tradisjonen som i lang tid har vært å gjøre medieinnhold attraktivt for så mange som mulig.

## 7. ANALYSE

«Need a hug? Then call now for free tickets to a taping of The Daily Show with Jon Stewart.

And good luck with that hug.» (Annonssør, *The Daily Show*)

For å gjøre innholdet mest mulig leservennlig, har jeg valgt å innlede analysen med en presentasjon av hvordan en episode av TDS går for seg. Denne innledning er ment til å først og fremst være deskriptiv, og inneholde de kjennetegnene som er felles for så mange episoder som mulig, fremfor å fremheve episoder som utgjør særskilte tilfeller. Deretter følger en detaljert analyse av de fire episodene som utgjør case for dette studiet, delt inn i avsnitt som skiller mellom funn og/eller segmenter. Som avslutning følger en oppsummering av poengene som har blitt påpekt underveis.

### 7.1. Oppsett av en episode - Intro

Et lys kommer til syne på skjermen i form av en rett linje som kan vekke assosiasjoner til glimt av en UFO, i løpet av et sekund endrer dette lyset seg til å vise dagens dato for episoden, samtidig som en annonsør, med en kort trompetmelodi i bakgrunnen, sier datoen høyt etterfulgt av denne korte monologen;

«... From Comedy Central's World News Head Quarters in New York, this is The Daily Show with Jon Stewart!»

Foruten at dette kan ligne tradisjonen bak hvordan man presenterer amerikanske nyheter, er det også svært likt hvordan en episode av *Saturday Night Live* åpnes, et humorprogram som har fått anerkjennelse fra publikum i en årrekke. Samtidig som annonsøren forteller oss dette får vi en spinnende planet som etterligner jorden, med noe som ligner en omløpsbane rundt den. Dersom man rekker å ta en ekstra titt på omløpsbanen i de få sekundene den vises, ser man at den består av navnene på storbyer rundt omkring i verden. Fargene rundt både jordkloden og lyset som danner datoen går i blått, rødt og hvitt, i likhet med det amerikanske flagget. I bakgrunnen kan man også skimte et rom bestående av et lyst gulv og noe som ligner blå skillevegger. Det zoomes raskt inn på jordkloden, og når det deretter zoomes ut ser vi at vi beveger oss lengre unna en dekorativ jordklode hengende i taket på hva som ser ut som et nyhetsstudio. Kameraet tar deretter atter en vending og leder oss mot Stewart som sitter bak et stort skrivebord, med overkroppen og ansiktet synlig, vendt mot oss. Skrivebordet ser ut til å

være i en mørk rød farge med svart benk, og bak Stewart er et stort opplyst lerret med et blått verdenskart. Comedy Centrals logo synes til enhver tid nede i høyre hjørne av skjermen.

## 7.2. Hoveddel

Stewart er selv kledd i en mørk dress med hvit skjorte og et mørkerødt slips. Han ser ut til å fikle med notater i det kameraet nærmer seg. Som regel etterfølges dette av en aktivitet som anses som avvik fra en nyhetssending, som at han tydelig tegner over notatene sine, eller simpelthen kaster dem i luften, på lik linje med hva programledere kan gjøre med stikkordkort i talkshow. I dette øyeblikket hører vi publikum klappe som om de ser hvem programlederen er for første gang, før Stewart får øyekontakt med kameraet og overtar som programmets narrativ. Før Stewart går løs på programmets hovedinnhold, annonserer han hvem som er kveldens gjest, som regel etterfulgt av en kort introduksjon som gjerne har et humoristisk poeng i form av en ironisk kommentar. I de aller fleste tilfellene, vil dette etterfølges av en kollektiv latter fra publikum før Stewart begynner å gå gjennom nyhetssakene som står på agendaen.

Hvilke saker som tas opp, kan variere i stor grad, og vil avhenge av hva som har blitt vektlagt i faktiske nyheter og medier den siste tiden. Det kan være alt fra trivielle eller isolerte hendelser, slikt som en hund reddet av brannvesenet eller en flause rundt en politiker, til saker som angår utenrikspolitikk eller har nasjonal relevans. Alvorlighetsgraden kan variere i like stor grad, temaene rundt sakene som tas opp kan være tilstede for komisk effekt til å være svært samfunnskritiske eller påpeke feilaktige nyheter fra andre kilder. Det er heller ikke uvanlig at saken som tas opp har hatt en plass i nyhetsbildet over lang tid, og Stewart vil i de tilfellene bidra med et kort sammendrag over hvorfor dette tas opp akkurat nå. Samtidig som nyhetssaken blir presentert, dukker det opp et bilde til venstre i skjermen assosiert med saken. For eksempel, er C.I.A. temaet for nyheten, vil deres logo kunne dukke opp i bildet til venstre, i likhet med hvordan nyheter praktiserer bildeassosiasjon ved siden av nyhetsankeren, men forskjellen ligger i at disse bildene tjener en eller annen komisk hensikt, en vri. Det kan for eksempel være med en tittel i bildet som fremstår absurd i sammenhengen, at personer har blitt påtegnet en bart, horn, hatt eller lignende. Det er stort sett langt færre saker som tas opp i en episode av TDS enn i en nyhetssending, fordi det brukes mer tid på hver individuell sak. Dessuten er oppbyggingen av programmet annerledes; en episode av TDS er som regel mellom 22 og 28 minutter, med to reklamepauser, i motsetning til en nyhetssending, som kan være svært kort og presis uten en eneste reklamepause.

### 7.3. Egenproduserte sekvenser

TDS har i tillegg til programleder flere korrespondenter, som av yrke er skuespillere eller komikere, men spiller journalister som rapporterer til TDS fra steder utenfor kanalens studioer. Dette kan være alt fra å se dem stående ved siden av et bygg som kan relateres til saken mens de rapporterer, at de konfronterer autoritetspersoner eller intervjuer av relevante kilder så vel som befolkningen (fem på gata). Disse innslagene vil selvsagt avvike fra de vi er vant til å se i nyhetene, noe jeg kommer til å gå nærmere inn på i analysen. Avviket består gjerne i et eller annet form for virkelighetsbrudd, som både tjener en komisk hensikt og samtidig påpeker den såkalte virkelige tilstedeværelsen nyheter ønsker å oppnå. Disse segmentene vil ofte bestå av en lengre varighet, gjerne fra 2 til opptil 5 minutter, og kan bestå av en sammenligning mellom ulike saker, eller flere korte intervjuer, der kontrastene mellom de ulike synspunktene som dekkes tjener en komisk hensikt.

### 7.4. Avslutning

Det avsluttende segmentet i en episode er alltid et intervju. Gjestene er alltid offentlige figurer, men kan variere fra komikere og skuespillere til forfattere, forskere eller politikere. Navnene er ofte kjente, og som dokumentert av tidligere forskning på området kan et intervju hos TDS være både en velsignelse og en prøvelse for intervjuobjektet. Intervjuet tar sted etter siste reklamepause, hvor vi først ser Stewart sitte ved skrivebordet, i det han annonserer gjestens navn på nytt samtidig som gjesten kommer på scenen, ofte mottatt av jubel og applaus fra publikum. Gjestene setter seg som regel ved enden av skrivebordet, og Stewart vil gå fra å ha ansiktet vendt direkte mot kameraet til å være ansikt mot ansikt med gjesten, slik at vi ser både Stewart og gjest i profil. Det er derimot tydelig skille mellom hvem som er programleder og hvem som ikke er det, da Stewart fortsatt sitter *bak* skrivebordet, mens gjesten sitter ved siden av. Gjestene er som regel formelt kledd på lik linje med Stewart. Intervjusegmentet varer i omtrent fem minutter. I det gjesten har satt seg ned begynner som regel intervjuet svært mykt, og ligner mer på en uformell samtale enn en seriøs diskusjon. Selv om det ikke skjer foran publikum, har gjesten i forkant blitt tilbudt noe å drikke, da det som regel står kopper med Comedy Centrals logo på bordet, en til Stewart og en til intervjuobjektet. Navnet på intervjuobjektet dukker opp i en linje på skjermen med en kort setning under navnet som sier noe om hvorfor gjesten er invitert. Eksempler kan være tittelen på en bok gjesten nettopp har skrevet og utgitt, en film gjesten har vært med i eller lignende. Naturlig nok vil intervjuet bestå av en innledende del der enten gjesten eller Stewart forteller

en historie, eller legger frem en nyhetssak med relevans til gjestens tilstedeværelse før de går inn på temaet de skal prate om. Tonen for intervjuet er like varierende som spektret av gjester, og kan fungere som en munter avslutning av programmet så vel som et springbrett for videre debatt i en senere episode.

Kort oppsummert kan man si at oppbyggingen av en typisk episode av TDS ligner mer på spenningskurven til en film, med introduksjon, en større nyhetssak midt i programmet, og avslutningen/klimaks som er et intervju med en kjent person. Dette er noe som avviker i stor grad fra nyhetsformatet der vi sjelden har gjester i sendingen, med mindre de innehar ekspertkunnskap om en av sakene som gjennomgås i sendingen. På sett og vis kan en også sammenligne denne oppbyggingen med en nyhetssending bestående av introduksjon, en rekke nyhetssaker og så sport til slutt, der sport vil være den tilsvarende delen av programmet som oppleves som noe lettere stoff og samtidig har større underholdningsverdi enn det resterende innholdet. Selve avslutningen av programmet utgjør derimot noe man aldri ser i et nyhetsprogram. Etter Jon Stewart takker for i kveld får vi se en smakebit av hva som vil være temaet for neste episode. Dette utgjør derfor noen forutsetninger og kjennetegn vi ikke vil kunne finne i nyheter, som at TDS er mer eller mindre basert på manuskript, og i større grad er lagt opp som en fiksjonsserie, i form av å ha en «teaser» mot slutten av episoden.

## 7.5. Virkemidler

Det sannsynligvis fremste visuelle virkemiddelet er bildene som vises til venstre i skjermen i takt med sakene som tas opp. Disse bildene i seg selv kan også være det komiske bidraget; dette eksemplifiseres ofte ved at et upassende eller «feil» bilde dukker opp samtidig som en sak diskuteres. Et eksempel kan være at dersom saken omhandler en seksuell skandale knyttet til en politiker, kan bilde av et sexleketøy fremfor politikerens dukke opp på skjermen. Det er også vanlig at det brukes eksterne klipp i når en sak diskuteres, der man viser nyhetsinnslag fra andre program, gjerne de som har valgt å vinkle saken på en måte som egner seg for parodi, eller som tar et tydelig standpunkt. I motsetning til en nyhetssending, kan en enkelt nyhet på TDS føre til at Stewart diskuterer lignende eller relaterte hendelser fremfor å gå kort inn på individuelle saker. Det er heller ikke uvanlig at Stewart tar i bruk rekvisitter av ulike slag, som at han tar frem en bok, eller at til og med studioet gjør visse endringer for å understreke det humoristiske i innholdet, som for eksempel endringer i bakgrunnen. To ganger i måneden vises såkalt spesialutgaver, med en tittel som tilsier hva temaet for utgavene vil være. Disse skiller seg ut fra andre episoder ved at de ofte er av lengre varighet, og at de i

stor grad kan sees som en oppsummering av andre episoder, da innholdet stort sett består av klipp med de mest populære og omtalte segmentene fra tidligere episoder den gjeldende måneden. De inneholder derimot ofte en egen introduksjon og avsluttende intervju.

## 7.6. Visuell schizofreni

Som nevnt tidligere, består de første bildene i en episode av en jordklode med en omløpsbane i form av navn på storbyer, med tittelen på programmet seilende foran, og et synlig studio i bakgrunnen. Fargene i tittelen går i hvitt, med unntak av ordet «Daily», som vises i blått. Det hvite utmerker seg fra den blå og grønne bakgrunnen, men man kan spørre seg nøyaktig hvorfor «Daily» er ordet som utheves. Ved første øyekast hadde det kanskje falt mer naturlig at «... with Jon Stewart» ble uthevet i en annen farge, i og med at dette er en tilleggstittel som ikke har vært med programmet fra begynnelsen. Uthevelsen av ordet «Daily» kan derimot være et bevisst forsøk på å vekke assosiasjoner til andre medier som spesialiserer seg på nyheter, slik som avisen *The Daily Telegraph*, *Daily Mirror*, *Daily Mail* eller *Daily News* for å nevne noen. Valget av ordet «Show» tjener også en hensikt, og er kanskje den første indikatoren på at dette ikke først og fremst er et undervisningsprogram. Show er et ord de fleste av oss vil forbinde med ren underholdning, og vi kan også finne eksempler på dette i titler som *The Tonight Show*, som har vært tittelen til program med flere kjente komikere som Jimmy Fallon, Conan O'Brien, Johnny Carson og Jay Leno.

Selv om fargene som brukes tradisjonelt er de vi kjenner igjen fra hverdagslige ting som det amerikanske flagget, er nyansene av en mer selvlýsende art, noe som heller ikke er uvanlig for nyhetssendinger. Bakgrunnen består i de fleste segmentene kun av et selvlýsende blått verdenskart, men avhengig av kameravinklingen kan man også se et bilde tatt på kveldstid av et opplyst New York, til høyre i bildet. Det er interessant at i motsetning til rene underholdningsprogram med lignende format, slik som *Late Night with David Letterman*, *Saturday Night Live* og *Late Night with Conan O'Brien* vil en vanligvis kunne se en bakgrunn bestående av enten et bilde av en storby, eller en imitasjon av en storby, i form av lys fra en rekke skyskrapere sett på kveldstid. Man kan selvsagt argumentere at felles for disse tre eksemplene er at de ønsker å gi inntrykk av at alt dette foregår på kveldstid og at det skal være underholdende på lik linje med å «gå ut på byen», men det er også interessant å se denne kontrasten med å ha en bestemt storby i fokus sammenlignet med å ha et opplyst verdenskart i bakgrunnen, slik som i TDS. Å ha enten en globus eller et verdenskart integrert i studioets interiør er ikke uvanlig i et nyhetsprogram, og kan sees som et symbol på at innholdet har



større relevans, eller i det minste er ment til å ha det. At en også kan stemples som lite intelligent dersom man innehar lite geografisk kunnskap kan også bidra til å støtte denne tolkningen av bakgrunnen. Dette ser dessuten ut til å være en gjennomtenkt del av omgivelsene i programmet siden man også kan finne storbyer fra hele verden i globusens «omløpsbane» fremfor kun amerikanske byer. Med tanke på den todelte bakgrunnen i programmet, kan man tolke dette som et forsøk på å vise hybriditeten i sjangeraspektet, ved å ta i bruk kjente virkemidler både fra nyheter og fra underholdning. Dersom vi tar utgangspunkt i hypotesen om at dette er et virkemiddel ment til å symbolisere internasjonal relevans, er dette noe som burde kunne gjenspeiles i innholdet, noe jeg vil komme tilbake til i et senere avsnitt.

### 7.7. Bilder som assosiasjonstriggere

Som nevnt bruker TDS alltid et bilde som følger med hver nyhetssak, og siden hver enkelt sak blir viet mer tid enn i en nyhetssending, er det gjerne opptil flere bilder og annet visuelt materiale som dukker opp under en og samme sak. Vi vil derimot kunne finne vesentlige avvik fra nyhetsformatet i en ordinær episode. Eksemplene her er brukt fra episoden sendt 3.mars 2014, der den største saken som ble diskutert angår Russlands invasjon av Krim-halvøya i Ukraina. Det første visuelle hjelpemiddelet vi blir vist er et kart over Ukraina som dekker hele skjermen, samtidig som vi får se et klipp med en nyhetsanker som annonserer nyheten foran et flagg over Ukraina (innslaget er et klipp fra en nyhetssending fra CNN). I det Stewart fortsetter historien i tradisjon med TDS' humor erstattes bildet av et lite bilde til venstre av en rekke menn i ført kamuflasjedrakter. I det Stewart begynner å snakke om aggresjonen vist av russiske myndigheter byttes det til et bilde av president Vladimir Putin i bar overkropp, og i det samme øyeblikket later Stewart som han retter på seg selv og sier; «...shirtless aggression». Til tross for at Putin er høyst relevant for saken, er det svært liten sannsynlighet for at det samme bilde ville dukket opp i en nyhetssending. I konteksten det vises er dette sannsynligvis en bevisst lek med sjangerkonvensjoner med hensikt å fremkalle latter fra uventet hold, og vil derfor vanskelig kunne sees som kreativ nyhetsformidling.

Neste humoristiske poeng gjøres i form av at Stewart sammenligner Russlands arrangement av OL som en utstilling der presidenten kunne sitte og fantasere om hvilke land som egner seg for invadering. Det visuelle bidraget her kommer i form av klipp fra OL der deltakere fra forskjellige land entrer en arena i Sotsji. At OL får en plass i denne nyhetsrapporteringen til tross for at det ikke er direkte relevant for temaet kan også være et eksempel på hvordan

programmet prøver å oppnå mer internasjonal relevans i innholdet. For å kunne forstå hva denne saken dreier seg om, må man ha noen forkunnskaper om saken, man blir ikke gitt bakgrunnsinformasjon eller en forhistorie. Etter dette erstattes bildet til venstre av et tradisjonelt bilde av Putin med underteksten «It's a Vlad, Vlad, Vlad, Vlad World». Dette er sannsynligvis en referanse til filmen *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963). Dette er også et eksempel på visuelle virkemidler man aldri vil se i nyheter, som i utgangspunktet skal strebe etter å oppnå en upartisk formidling. Som et program fritatt fra denne oppgaven, kan TDS tillate seg å sammenligne Putin med ordet «Mad», som i denne sammenhengen på ingen måte kan sees som positiv. Det er dessuten et velkjent kriterium fra populærunderholdning at man refererer til andre suksesser innen populærkultur.

På dette tidspunktet i sendingen kan det se ut som at TDS bruker visuelle virkemidler for å «varme opp» publikum. I begynnelsen av sendingen var virkemidlene subtile og ikke umiddelbart lette å skille fra programmets sjangerslektninger, men nå begynner bildene som vises å ta en langt mer tydelig avstand fra tradisjonelle sjangerkonvensjoner. I en fortsettelse av Putin, Ukraina og OL-saken spør hvorvidt han glemte å bli rørt av sin egen gråtende bjørn som utgjorde en del av utstillingen i Sotsji under OL. Når de viser et bilde av denne gråtende bjørnskulpturen, ber Stewart kameraet om å zoome nærmere inn på en av tårene, som gir inntrykk av å ligne på en klynge blå soldater. Når vi vises et klipp av utenriksminister John Kerry gi en uttalelse om hvor den amerikanske regjeringen står om saken imiterer Stewart Kerry kort etter og legger da til at han er i mot denne bestemte invaderingen til tross for hvordan han opptrådte da USA invaderte Irak, og at han i dette tidsrommet ble fotografert kledd som en sædcelle. Til denne uttalelsen dukker det opp et bilde av John Kerry i en slags verne-drakt, i det han krabber ut av et rør. Om man kun tenker over det visuelle, og ikke tar hensyn til det som blir sagt er allikevel dette bildet irrelevant for saken som diskuteres, og dette i seg selv er et brudd på de visuelle sjangerkonvensjonene man kan finne i nyheter.

## 7.8. Visuelt virkelighetsbrudd

Før første reklamepause i denne sendingen får vi se en lengre konversasjon med en av TDS' korrespondenter, Jordan Klepper. Som med en vanlig nyhetssending, blir skjermen delt i to, en såkalt split-screen, med Stewart til venstre i skjermen, med spørsmål til korrespondenten, og Klepper til høyre, som eksperten på området som informerer og tilsynelatende filmes fra det aktuelle området. Ved første øyekast ser alt ut til å være seriøst og kompetent. Stewart er kledd i en mørk dress med hvit skjorte og mørkt slips som vanlig, og Klepper i en grå dress

med lys skjorte. Disse formelle antrekkene er som regel antrekket menn har på seg i denne type program, uavhengig om det er et underholdningsprogram på lik linje med Conan O'Brien og David Letterman, eller om det er nyheter. Det som derimot er svært interessant er at etter Klepper gjør en rekke mislykkede forsøk på å rapportere, går han til høyre for bildet og forsvinner ut av sin side av skjermen, og dukker opp på Stewarts side. Hadde dette skjedd i en episode av nyhetene på CNN, hadde det vært rimelig å anta at dette skyldtes en teknisk feil, men i TDS er det klart at dette er noe som gjøres med vilje og overdrives for å poengtere for publikum at dette kun er en visuell spesialeffekt, noe man kan sammenligne med hvordan karakterer bryter den fjerde veggen i fiksjonsserier.

## 7.9. Språk

Språk, ordlyd og talemåte er i enkelte sjangre minst like viktig som visuelle elementer. I komedie er det ikke uvanlig at karakterer bevisst pådrar seg et bestemt vokabular, eller med vilje misforstår eller sender ut feilaktige språklige beskjeder som bidrar til den humoristiske stemningen. Som diskutert i teorikapittelet, er parodi og satire humoristiske kategorier som nesten utelukkende spiller på språk for å fremkalle latter. I denne delen av analysen ønsker jeg å se på hvilke språklige friheter TDS tar på seg for å skape komisk stemning.

Den første setningen vi får høre kommer samtidig som åpningssekvensen, er som alltid annonsøren som presenterer programmets tittel sammen med Jon Stewarts navn. Stemmen er mannlig, og skaper en forventningsfylt stemning sammen med trompetmelodien. I det kameraet zoomer inn på Stewart begynner han med å ønske oss velkommen til programmet i en relativt uformell tone. I et forsøk på å overdøve publikums begeistring gjentar han navnet på kveldens gjest to ganger mens han slår håndflaten i bordet. For det første er dette avvikende fra lignende program som nyheter fordi de ikke har noe live publikum, og vil derfor ikke måtte ta noen grep for å dempe uønsket støy. Det kan derimot minne mer om en standup oppvisning, som i språklig innhold vil dele flere sjangermessige likheter. Stewart begynner deretter å snakke om episodens første sak som omhandler Russland, og forteller kort publikum om årets Group of Eight-samling (G8-møte), som vil ta sted i Sotsji i begynnelsen av juni, og bestå av representanter fra Storbritannia, Tyskland, Canada, Russland, Frankrike, Japan, Italia og USA (Mordasov, 2014). Dette beskriver Stewart på følgende måte;

JS: «.. It's supposed to get together the eight most prolific.. let's call them democracies”(The Daily Show, 3.3.14)

Til dette reagerer selvsagt publikum med latter. Ved å nøle før Stewart omtaler disse nasjonene som demokratier sår han også tvil om hva som kan kalles et demokrati. Denne formen for åpenbar nøling er derimot en relativt diskret måte å utføre vitsen på, siden han på papiret ikke sier noe fornærmende eller usant. Det er dessuten ikke ordene han sier som alene utfører budskapet. Hvor vi i nyheter vil forvente å se et nyhetsanker se konsentrert og seriøs ut, sitter Stewart noe lenende over skrivebordet og gestikulerer i stor grad med armene, som om han leter etter ord i en monolog preget av improvisasjon. Dette er derimot noe som ikke er tilfelle, siden episodene er skrevet av humorforfattere og følger et manuskript. Når temaet deretter går over til Russlands trusler om å gå over den ukrainske grensen, utbryter Stewart;

JS: «That is blatant naked aggression, or at the very least, disturbingly shirtless aggression. “ (The Daily Show, 3.3.14)

Som nevnt tidligere i dette kapittelet, følger denne uttalelsen med et bilde av Vladimir Putin i bar overkropp, noe som tillater publikum å le høylytt, ikke bare på grunn av ordspillet, men også fordi dette er uventet i settingen det fortelles i (inkongruens). Denne bokstavelige bindingen mellom det vi ser og det vi hører fører også til at man kan le til tross for at temaene som diskuteres er alvorlige. Etterfulgt av en montasje av bilder fra OL-arrangementene imiterer Stewart russisk aksent og kommer med uttalelser som om det skulle kommet fra et barn i en leketøysbutikk, når han egentlig refererer til Putins behov for å invadere andre land. Selv om dette er en ganske stereotyp og enkel parodi på en kjent skikkelse, vil overraskelsen i å se dette i et program som tar for seg såpass alvorlige temaer i seg selv gjøre publikum lattermilde. Man kan også se dette i lys av ventilt teorien, og at denne formen for humor tilrettelegger for å le fra seg spenninger som oppstår i hverdagen.

Noe som ikke bør passere en aktiv seer av programmet er derimot Stewarts evne til å henvende seg direkte, ikke bare mot seerne, men mot dem saken omhandler. Etter vel mottatt latter fra publikum for siste spøk ser Stewart rett inn i kameraet og sier følgende;

JS: «Putie, is this because you got more golds than everybody else? Because you realize Olympic wins are not internationally binding, right? Unless Norway there was just three gold medals away from embarking on a pickled herring feud quest for world domination. Did you learn nothing?» (The Daily Show, 3.3.14)

Med denne monologen følger et bilde som viser en oversikt over hvor mange gullmedaljer Russland, Norge og Canada vant i vinter-OL 2014. For det første bruker Stewart et kallenavn,

noe som i de aller fleste nasjoner vil ansees som svært lite respektabelt overfor en president. Dette er sannsynligvis ikke slik Stewart ville opptrådt i en seriøs debatt, eller under noen omstendigheter der han ville hilst på president Putin direkte, men det skaper en surrealistisk illusjon om at man kan tillate seg å snakke slik til en autoritetsperson, som man gjennom tidene ikke har kunnet gjøre. Den ironiske tonen i sitatet, sammen med den stereotypiske assosiasjonen mellom Norge og syltet sild styrker den humoristiske illusjonen om at dette er riktig måte å ta opp dette med en president på. Stewart kommer deretter med to påstander angående krisen mellom Russland-Ukraina, den første er at Ukrainas tidligere President Yanukovych nylig flyktet til Russland, og at det nå oppholder seg en rekke russiske soldater på Krim-halvøya, og hevder deretter at Russland benekter begge disse påstandene. Som TDS ofte gjør, brukes et klipp fra en nyhetssending der reporteren sier at Janikovich ikke flyktet fra Ukraina, raskt etterfulgt av Stewart mysende mot kameraet og sier

JS: «Right. You didn't flee, you just remembered in the middle of the night that you forgot to turn the oven off, in Russia. » (The Daily Show, 3.3.14).

Stewart sier deretter ikke et eneste ord om Yanukovych' flukt, og ender denne nyheten med den ironiske kommentaren ovenfor. Dette er et godt eksempel på hvordan denne type humor forutsetter at seeren vet hva han/hun følger med på for å få med seg det humoristiske poenget. Heller ikke her sier Stewart noe konkret som tilsier at han er uenig i utsagnet, men han sier allikevel noe som aldri ville blitt sagt i en nyhetssending. Deretter vises et nyhetsklipp fra CNN der en reporter videreformidler et utsagn om at Russlands militære tilstedeværelse i Ukraina er oppspinn. Til dette svarer Stewart i den samme russiske imitasjonen han brukte tidligere i episoden;

JS: «Can't the neighbors throw an armed surprise party for a small part of Ukraine that historically belongs to us without everybody thinking..?» (The Daily Show, 3.3.14)

En av grunnene til at TDS har oppnådd så stor suksess kan være fordi vitsene og retorikken er svært lik hvordan mange snakker ironisk om noe utenfor den offentlige sfæren. Jon Stewart bruker ikke alltid et akademisk, formelt eller komplisert språk for å vise et poeng, det er i stor grad ironiske kommentarer som antyder at det beste er å bruke sunn fornuft når man skal bedømme en sak. Dette er også noe han går videre inn på senere i segmentet, hvor han argumenterer for at soldatene dette gjelder sannsynligvis er russiske blant annet fordi de uttaler seg på russisk. Det er derimot mange tilfeller fra TDS der Stewart benytter

sluttintervjuet til å vise en mer seriøs og akademisk side av debatten, der han tydelig lar sine egne meninger synes og selve innholdet oppleves mer som en konfrontasjon fremfor komikk.

Det er eksempler der Jon Stewart går mindre diskret til verks for å bevise et poeng. Senere i segmentet får vi se et klipp med den republikanske politikeren John McCain, som oppfordrer USA til å gripe inn i denne konflikten med militære virkemidler, imiterer Stewart ham ved å gjøre et sint ansiktsuttrykk samtidig som han brøler frustrert og mumler ting som; «It's been 48 Hours, go to war, do something!». Til dette jubler publikum, noe som antagelig kan begrunnes i at McCain er kjent for sin tillit til militære virkemidler, og dette derfor er noe mange i publikum har kjennskap til, eller har tenkt selv ved tidligere anledninger. Selv om dette kan føre til at TDS oppfattes som et amatørprogram med nyheter, innebærer det tross alt en god del forhåndskunnskap for et komisk utbytte. Noe som også er unikt for TDS, er programmets selvironi. Når Stewart mot slutten av segmentet viser til et utsagt fra Putin seks måneder tidligere, der han kritiserte USAs innblanding i Syria, ler Stewart og sier følgende;

JS: «Well, I think Vladimir Putin is gonna feel pretty stupid when he watches this show tonight, and sees that he's been caught in a classic Daily Show 'got you' moment!»(The Daily Show, 3.3.14).

Fra Stewarts egne ansiktsuttrykk, latter og kroppsspråk er det tydelig at han ikke oppriktig tror at Russlands president er en av TDS' faste seere.

## 7.10. Krig på menyen

Når temaet for episoden er Syria i en tid der Syria er preget av konflikt kan dette ved første øyekast oppfattes som utnyttende av situasjonen når det brukes som basis i et humorprogram. Stewart åpner med å si noen ord om akkurat dette. Han går ut av sin rolle som komiker, og sier henvendt mot seerne at dette utvilsomt er et deprimerende tema, men at det er hans jobb i et komedieprogram å gjøre det beste ut av det. Måten å gjøre dette på viser seg å være en slags collage med en rekke uttalelser fra landets presidenter gjennom tidene, både virkelige og fiksjonelle, vedrørende kriger. Humoren kommer i dette tilfellet ikke nødvendigvis fra uttalelsene i seg selv, men settingen og rekkefølgen de kommer i, kombinert med Stewarts løpende kommentarer. Frustrasjonen til Stewart kommer derimot tydeligere fram etter en uttalelse fra en politiker om at bombing i Syria er et nødvendig grep fordi annen kommunikasjon sannsynligvis ikke vil komme tydelig fram. Etter dette sitatet utbryter Stewart sin konklusjon, hvilket er at vi «må» bombe Syria fordi vi går i syvende klasse. På

dette tidspunktet er det tydelig å se at Stewart ikke utelukkende sier dette for komisk effekt, han setter disse synspunktene på spissen og drar paralleller til situasjoner publikum på et eller annet tidspunkt vil kunne gjenkjenne seg i, for å få oss til å reflektere over utsagnene vi blir presentert, og minner oss om en lekse de aller fleste vil ha hørt fra foreldrene sine på et eller annet tidspunkt: at å holde tilbake volden er et tegn på modenhet. Segmentet avsluttes deretter med et humoristisk element som overlater lite tolkning for hvorfor dette er tatt med; etter utsagnene er presentert tar Stewart på seg en korpshatt og synger en enkel melodi om at idiotparaden er i byen.

Etter reklamepausen setter Stewart spørsmålstegn ved USAs engasjement i Syria, med tanke på hvor tidlig de viste engasjement når det var grunn til å tro at problemer oppstod i Irak og Libya, men i Syria, hvor mennesker faktisk blir drept, hevder flere offentlige personer at innblanding fra de forente stater vil være for tidlig i prosessen. Han sammenligner måten USA holder tilbake med Syria med at titusener dødsfall ikke er verre enn en hard vinter, før han presenterer fakta vedrørende Syrias samarbeid med Russland innen våpenoppkjøp (dette i form av et nyhetsklipp som hevder at President Bashar al-Assad har kjøpt våpen for fem milliarder dollar av Russland fordelt over fire år). Det er etter dette klippet er over at Stewart sier noe som av mange kan oppfattes som svært provokativt; «Kapitalistjævel! Selger våpen til korrupte presidenter? Det er **vår** jobb!» Dette er antagelig noe mange vil hevde er et upatriotisk utsagn, og derfor ikke nødvendigvis noe man kan ta for gitt fører til store latterutbrudd, man kan derfor tolke dette som et tegn på vedvarende frustrasjon eller mistillit til regjeringens handlinger innen utenrikspolitikk. Det at Stewart tar store sjanser i sin komiske fremtreden, i stedet for å satse på mer generell og trygg komedie, som misforstått grammatikk eller parodier, kan være et tegn på at formatet til dette programmet har en dypere tematikk enn man ofte regner med at komedieprogram har.

Stewart er enda ikke ferdig med å påpeke feil ved landets håndtering av krisen; det vises et klipp der daværende utenriksminister Hillary Clinton hevder at å overtale Russland til å hjelpe med å roe konfliktene i Syria er første prioritering i prosessen, etterfulgt av Stewart som nærmest himler med øynene til det vage forslaget. I noe som kan tolkes som et forsøk på å myke opp tematikken i episoden og igjen fylle tiden med humor, kommer en sekvens der Jon Stewart og korrespondent Wyatt Cenac spiller ut noe som kunne vært en sending med en korrespondent fra utlandet. Sekvensen går ut på at Cenac konkluderer at Russland igjen ønsker å bli oppfattet som en ond nasjon, og derfor bidrar til å støtte opp konflikten i Syria, og i tillegg til dette komme med absurde (dog komiske) krav som skummel stemningsmusikk

hver gang Russland nevnes, at alle skurker i filmer fra Hollywood skal være russiske, så vel som å endre på USAs historie der alle konflikter er et resultat av Russlands innblanding. Siden dette er såpass urealistisk og komisk, er det ingen tvil om at dette er utspilt utelukkende for komisk effekt, og kan mer eller mindre tolkes som det, og ikke nødvendigvis et forsøk på å aspirere til kritisk tenkning eller politisk interesse.

### 7.11. Er *dette* nyheter?

En gjenganger på TDS som man er å finne i nesten hver episode er et segment eller presentasjon av en sak der det er tydelig at det komiske med saken er at den i det hele tatt blir dekket av fjernsynssendte nyheter. Dette er også et poeng Gray har påpekt tidligere, at TDS opptrer som en av de kritiske stemmene i mediene som «arresterer» nyhetene som institusjon for hva som får lov til å passere som en del av offentlig diskurs. Et av eksemplene på dette finnes i episoden om Syria, der for det meste seriøse temaer tas opp, men også en sak som tilsynelatende ikke har avgjørende relevans til tilstandene man finner i landet. Dette klippet er fra en tidligere episode (et slags *flashback*), og er merket med datoen 15.mars 2012, og består av en rekke nyhetsklipp vedrørende hackingen av den private datamaskinen til Syrias president, selvfølgelig akkomponert av Stewarts humoristiske kommentarspor underveis.

Programmets humoristiske preg setter i gang allerede fra første sekund av dette segmentet, hvor undertittelen «Icky Leaks» er lagt til i tittelfeltet. Denne leken med navn refererer til firmaet Wikileaks, som er kjent for å utføre lekking av informasjon til mediene om potensielt sensitive saker. Ved å erstatte «Wiki» med «Icky», som kan være et synonym til «æsj», får man en morsom vri på saken og et hint til hva saken vil dreie seg om samtidig som man refererer til noe folk er kjent med.

Begynnelsen av segmentet tar for seg hovedsakelig to forskjellige sekvenser fra episoder vist i mars 2012, da e-posten til Bashar al-Assad ble hacket, og delt via forskjellige mediekkanaler. Stewart åpner med å si at omsider har noen hacket e-posten til noen som *fortjener* det, i motsetning til alle kjendisene som til stadighet får privatlivet sitt brettet ut i mediene mot sin vilje. Dette tar en uventet humoristisk vending da vi får se et manipulert nakenbilde av Larry King som et eksempel på unødvendig hacking. Etter mye latter og reaksjoner fra publikum viftet Stewart på armene for å komme tilbake til den opprinnelige saken, og sier at endelig har noen fått mulighet til å ta en ekstra titt på de diabolske planene bak presidenten som er inne i den tolvte måneden med systematisk slakting av sine egne. Som svar på dette får vi se et kort klipp der en kvinnelig nyhetsanker annonserer at over 300 e-poster fra Assad bekrefter at han



er aktiv på iTunes. Stewart gjør deretter narr av dette med å påpeke hvordan denne mannen tar andres liv veldig lite seriøst, men at han aldri ville turt å slåss med Apple. Selv om denne kommentaren i seg selv ikke nødvendigvis er usann eller innebærer direkte bruk av ironi, er det en måte å si at fokuset i saken ikke bør være på presidentens forhold til fildeling, men de avgjørelsene han tar som har direkte effekt på menneskers liv.

## 7.12. Kritikk til andre kanaler

I tillegg til å kritisere politiske autoriteter og hva som kalles nyheter, er det også tydelig at TDS benytter muligheten av humoristiske sjangerkonvensjoner for å rette kritikk mot andre kanaler. Fra en episode vist 23.april 2013 utløser det begynnende segmentet flere monologer og observasjoner som viser tydelig mediekritikk.

Første sak er avskjedigelsen av en basketballtrener ved Rutgers University, som har blitt beskyldt for å ha mishandlet studentene ved universitetet. Vi får se et eksempel på dette i form av et klipp der treneren banner kraftig mot studentene under trening og kaster basketballer på en av dem. Etter dette klippet skjer noe som uunngåelig forteller en seer at dette ikke er en nyhetssending; publikummet i salen bryter ut i latter. Med tanke på reaksjonen fra dem knyttet til temaet det snakkes om, kan man anta at publikum allerede vet at Jon Stewart kommer til å snu dette på hodet for å fremkalle latter. Og riktignok blir publikums forventninger innfridd; Stewart parodierer hvordan spillerne ville mentalt forberede seg på en kamp ved å si motiverende ord i et veldig nervøst stemmeleie. Etter spøken er godt gjennomført og publikum har fått seg en latter, lener Stewart seg over skrivebordet og legger til at han ikke kan forestille seg at noen ville ta trenerens parti etter å ha sett dette klippet. Programmet skifter deretter direkte over til et tidligere klipp fra Fox News (som ofte kommer i konflikt med TDS), hvor en kvinnelig reporter uttrykker sin frykt over at liberale politikere skal foreslå tiltak basert på dette ene tilfellet. Hun er deretter sett i en diskusjon med en mann som tydelig sympatiserer med treneren, og nevner at USA er preget av en «pysifisering» av unge menn. Klippet avsluttes med en uttalelse fra en tredje person, en mann som innrømmer at han selv ble slått med belte som barn, og at han ikke tok noen skade av det i senere tid.

Publikums reaksjon på disse meningene er å bryte ut i latter. Som seer forventer en kanskje at Stewart skal gå løs på disse uttalelsene, men basert på publikums reaksjon snakker uttalelsene for seg selv. Det at noe som utgir seg for å være objektive nyheter av god kvalitet tar med uttalelser som om ikke sympatiserer, men heller ikke slår ned på barnemishandling i skolen,

er verdt en god latter i TDS' lokaler. I stedet for å utbrodere dette minner Stewart om at Fox News støtter høyrepreget amerikansk politikk, og legger til; «på samme måte som MSNBC representerer.. nærsynte» - etterfulgt av et bilde av en rekke ansatte ved kanalen som alle bruker briller. Han skifter dermed tema til neste sak på agendaen; CNN, en kanal som i større grad er kjent for å være politisk nøytral. Stewart klarer selvsagt å fremkalle en latter av også dette, når han nevner Fox' standpunkt, og legger til at CNN står (etter meget timet nøling) ved en spiral på vei nedover. Han nevner deretter at dette er noe de prøver å fikse, og viser oss et klipp fra saken om at Jeff Zucker er annonsert som CNNs nye direktør. En professor i kommunikasjon kommer dermed med et utsagn om at Zucker ønsker å utvikle *nyheter* i seg selv, og mener at formatet bør defineres med større omfang.

Dette inspirerer Stewart til en parodisk monolog om nyheter, som i tillegg til å være passende humor for programmet, også kan være et svar på at medieforskere har stemplet hans program som nyheter, mens Stewart selv aldri har omtalt TDS som noe annet enn «fake news»;

“I mostly work on writing the show. We have a talented crew of writers and I'm like the managing editor. I am the fake Lou Grant of the fake news world.” (Jon Stewart).

Han begynner med å parodisk si “.. ikke lenger vil nyheter være om ting som er eller har skjedd i verden» - hvilket faktisk stemmer godt overens med både den akademiske definisjonen av begrepet nyheter, så vel som intensjonen bak formatet da det først ble introdusert. Sitatet fortsetter deretter slik; «... for eksempel liker jeg programmet C.S.I, hvorfor kan ikke det være nyheter? Publikums reaksjon er som vanlig kollektiv latter som følge av Stewarts overdrivelse av argumentet. Videre i saken vedrørende CNNs nedgang får vi se et eksempel på et av programmene de viser, der programlederen har en presentasjon hvor datagrafikk utgjør mye av innholdet. Datagrafikken er ikke over gjennomsnittlig imponerende med tanke på teknologien man i dag har tilgjengelig, og til stadighet ser i amerikansk filmbransje, og Stewart trenger knapt å si noe som helst for å fremkalle publikums komiske reaksjon etter dette klippet. Vi blir deretter presentert ytterligere et eksempel, der en etterforsker skal vise oss i detalj hvordan drapsmistenkte Jodi Arias drepte sin eks-kjæreste, Travis Alexander. Annonsøren i klippet forteller oss at gjennomgangen av drapet vil være svært rystende og ulikt noe annet vi har sett. Gjennomgangen av drapet viser seg derimot å bestå av at etterforskeren i klippet viser bevegelser i knivstikkingen som pågikk, så vel som hvor på kroppen de ble utført, ved å demonstrere dette med noe som ser ut som en plastkniv på en annen mann. Etterforskerens siste ord før klippet avsluttes er at det

siste knivstikket var dødelig. Stewart legger humoristisk til; «For CNN?» til publikums begeistring. Stewart etterlyser deretter et grovere klipp som vil tilsvare forventningene annonsøren kom med i utgangspunktet. Da det viser seg at den mest oppsiktsvekkende delen av demonstrasjonen er å vise en simulert blodpøl under en livredningsdukke, kommer Stewart med kommentarer og simulerte oppkastlyder for å poengtere hvor lite utfordrende dette klippet var å følge. Stewart avslutter denne spøken med å si at dette; «... kunne blitt sett av et barn! – som gjennomreisende på en flyplass. Ingen har på denne kanalen hjemme». Denne type utsagn er ikke kontroversielle sammenlignet med kommentarer Stewart kommer med i programmet, men det er kontroversielt med tanke på at et rent faktaprogram eller nyheter aldri ville uttalt seg på denne måten. Først og fremst fordi ordet «ingen» i denne sammenhengen brukes ironisk, Stewart støtter ikke opp dette med bevis på at det faktisk stemmer, men det er allikevel relaterbart når man tar i betraktning suksessen til konkurrerende kanaler.

Som Stewart deretter påpeker, kan man ikke bare fylle opp sendetiden med drap, noe som bringer oss over på neste sak om CNN. Kanalen har nå lansert et nytt talkshow, som tydelig bærer preg av ABCs panel-talkshow, *The View*, som i likhet med TDS har blitt omtalt som infotainment, men med kvinner som målgruppe. Etter å ha poengtert hvordan MSNBC og Fox har sine egne varianter av dette programmet, spør han hvordan CNN har tenkt å innovere dette formatet. Det viser seg at tittelen på CNNs versjon heter (*Get to*) *The Point* – Stewarts respons er at inspirasjonen må ha kommet fra å sitte hjemme foran tv-skjermen og ropt dette til CNNs andre programmer. Vi blir deretter vist to klipp fra programmet; det første er der en av deltakerne innrømmer at hun spiser bacon, til tross for at hun er vegetarianer. Stewarts respons er at hun, i likhet med CNNs direktørs planer om begrepet nyheter, antagelig bare prøver å gi begrepet «vegetarianisme» større omfang. Før det andre klippet vises, sier Stewart at det vi nå skal se, som er en promo for programmet, viser «..CNNs mangel på retning og sunn fornuft», hvor det ser ut til at nederste del av skjermen fungerer som programmets eget kommentarfelt, da tittelen (*Get to*) *The Point* opptar feltet under en lengre monolog.

Som vi kan se i disse eksemplene, er TDS et unikt program i form av at det verken tar for seg kritikk av andre mediekkanaler basert på et samfunnsoppdrag (de er tross alt ikke «ekte» journalister), ikke på grunn av nasjonal eller internasjonal relevans (som er et av kriteriene for å være en nyhet), og baserer heller ikke kritikk utelukkende på *en* bestemt hendelse eller skandale. TDS er heller ikke et program som driver med vurderinger og gir terningkast for å gi publikum en pekepinn om hva de bør få med seg på tv eller ikke, det er simpelthen

usensurert kritikk av andre medieprodukter først og fremst for komikkens skyld. Det er derimot ikke selvsagt at komisk kritikk ikke har rotfeste i sannheten.

### 7.13. «Vår udugelige regjering»

I tråd med medienes samfunnsoppdrag omhandler TDS også en god andel samfunnskritiske synspunkter som spesifikt rettes inn mot den amerikanske regjeringen, dets to største partier og autoritetspersoner. I episoden fra 20. september 2013 begynner som vanlig med Jon Stewart ved ankerbordet, med bilde av det amerikanske representantbygget ved siden av seg som indikerer innholdet for episoden. Hans første kommentar går ut på hvordan regjeringen de siste fem årene har nådd en ny rekord innen ubrukelighet. Et av eksemplene han bruker er hvordan drøftingen av hvorvidt man skal utvide en bestemt helseordning har blitt drøftet i regjeringen 37 ganger, ikke grunnet stahet, men grunnet «mangelen på korttidshukommelse». Temaet for episoden er helseordningen i landet, og Stewart går derfor direkte til å nevne de to tingene amerikansk politikk har innført før denne regjeringen med hensikt å dekke helsebehovet blant størst andel av befolkningen. Det første er *medicaid* (en statlig tjeneste som skal bidra med å dekke helsetjenester hos individer med lav inntekt), det andre nevner han spøkefullt som akutten, og begrunner med at det er dette som fører til at smertestillende på sykehuset koster tusenvis av dollar. Publikum bryter ut i latter, men det er tydelig på intensiteten i hvordan Stewart leverer disse fakta at dette er noe som opprører ham i større grad enn at for eksempel staten sliter med lagringsplass til offentlige klager. Han fremstår som mer seriøs, i større grad som et tradisjonelt nyhetsanker, men med den vesentlige forskjellen at faktaene er overdrevet for å få fram et poeng.

I tillegg til dette smiler han simpelthen ikke like ofte som han vanligvis gjør, frustrasjonen bak temaet er merkbar og har en smittsom effekt på seeren. Videre presenterer han historiske fakta om temaet, som at femten stater, i stor grad sørlige stater ved flere anledninger har motsatt seg slike ordninger, og kaller dem ironisk for USAs «helsebelte» - en tydelig parallell til at de i andre sammenhenger omtales som bibelbeltet. Men spøkene får et skarpere stikk i denne episoden, blant annet når han også kaller disse «the no brain states».

Utsagnet «styrkes» ytterligere med en sekvens der vi blir fortalt hvordan Tennessee har planer om å løse problemet. Ved hjelp av en reporter for programmet får vi høre om en ordning der ved et gitt tidsrom kan alle med for lav inntekt til å kjøpe helseforsikring kan ringe et bestemt nummer, der de 2500 første ringerne vil få helseforsikring. Reporteren omtaler entusiastisk (og ironisk) ordningen som et lotterisystem der helse er gevinsten. Ytterligere latterliggjøring

av ordningen er ikke nødvendig, da innslaget i seg selv fremstår som overraskende lite humanistisk for alle med kjennskap til begrepet velferdsstat. I innslaget påpekes vesentlige svakheter ved ordningen gjennom et intervju der reporteren påtar seg rollen som en støtter av ordningen, der intervjuobjektet kan fortelle at hun ikke hadde mulighet for å ringe da hun trengte helseforsikring fordi hun faktisk var bevisstløs da behovet for sykehjelp meldte seg. Vi blir også med reporteren på et forsøk på å gratulere en av de «heldige» vinnerne av det såkalte lotteriet, som bekrefter at selv etter å ha vært en av de 2500 første oppringerne har han til gode å motta helseforsikring, fordi det omfattende byråkratiet som følger tar i overkant av seks måneder. Konklusjonen for innslaget er at premien ikke på noen måte trenger å være helseforsikring, men at det garanterer gleden av store mengder papirarbeid. Dette innslaget er et godt eksempel på hvordan Serra Tinic påpeker at ironi er en virkefull ingrediens når man skal oppfordre til kritisk tenkning (Tinic, 2009).

I et segment fra 7.oktober 2013, annonserer Stewart at kveldens gjest er sekretæren for Obamacare som skal snakke om ordningen, Kathleen Obamacare. Obamacare er en ordning under innført under dagens demokratiske regjering som sikrer et minimumsbeløp satt til side gjennom inntektskatt forbeholdt helsetjenester. Publikum gjenkjenner umiddelbart spøken og bryter ut i latter. Temaet som sparker i gang episoden er stengningen av offentlig virksomhet i landet som følge av budsjettkrise, og segmentet får tittelen «Shutstorm 2013». Stewarts første kommentar er at begge partiene i regjering er likeverdig skyldige i den uunngåelige hendelsen, før han later som han satt noe i halsen, som sannsynligvis peker på det at dette ikke er hans egentlige oppfatning av saken.

Han påpeker videre at den grunnleggende uenigheten mellom partiene om Obamacare har hatt mye å si for denne utviklingen, og leder oss til å tro at vi skal få se et nyhetsklipp, da vi blir vist den berømte scenen fra filmen *Alien* (1979), der en av karakterene dør under et angrep fra et romvesen. Referering til kultfilmer er et velkjent grep fra filmer med høy oppslutning som spiller på konvensjoner fra bestemte sjangre, og er et av virkemidlene som fører til at TDS preges av underholdningsstatus. Symbolismen med Obamacare som et farlig romvesen som infiltrerer regjeringen er ikke tapt på seerne, men for å understreke poenget, viser Stewart til flere korte klipp fra nyhetssendinger som tar opp at nettsidene der man kan søke om støtte via ordningen har vært nede i kortere perioder grunnet høy pågang. Til dette er hans kommentar at i dette landet er man fullstendig villig til å stå i kø over natten for å se vampyrer i bar overkropp på kino, men hvis vi må vente mer enn ti minutter på helseforsikring vil Helvete bryte løs. Dette er både en måte å kommentere hvordan mediene prioriterer saker (hvordan

kjendiser og populærkultur utgjør mye av dagens medieinnhold), men det er også tydelig gjennom disse eksemplene at Stewart og TDS aktivt bruker sammenligning for å påpeke skjevheter, enten det er i form av dårlig prioritert spalteplass eller tid brukt på byråkrati versus helsehjelp. Til denne kommentaren mottar Stewart jublende respons fra publikum.

Som Stewart ofte gjør på dette tidspunktet i programmet, minner han oss på hva saken dreier seg om og påpeker at regjeringen må ha vært overrumplet av pågangen de ville få med ordningen, fordi de har rykte på seg for å være svært flinke med teknologi (etter dette skifter Stewart vinkel og hvisker noe som skal fremstå som en hemmelig beskjed til regjeringen; «Slutt å send meg e-post!»). Stewart annonserer deretter at i et forsøk på å løse dette problemet burde man henvende seg til det andre partiet, republikanerne, etterfulgt av klipp fra nyhetssendinger som bekrefter at republikanerne ønsker å stoppe taket for gjeld for å unngå etablering av Obamacare. Til dette svarer Stewart at man ikke henvender seg til republikanerne, fordi de er «gale». Selv om kritikken TDS og Stewart kommer med ikke kan kalles fakta, kan man allikevel hevde at kritikken er spisset langt mindre subtil og desto mer subjektiv enn den som gjøres av seriøse medier.

Et av temaene for episoden er et overblikk over de enkelte statenes fokus på rettigheter, noe som introduseres for oss i form av et bilde mellom vignetten og introduksjonen av Stewart. Den humoristiske vinklingen på temaet er tydelig allerede før episoden begynner hvis man ser dette via internett, hvor undertittelen i skjermbildet er «The Daily Show undersøker føderalismens ineffektivitet». Etter Stewart har minnet oss om dette, fortsetter han med å si at det jobbes hardt i landets metamfetamin-laboratorier med rettighetene deres. Etter publikums respons i form av latter, snus kameraet mot publikum som annonserer hva disse laboratoriene jobber mot; sodomi, zygote og velferd.

Neste handling Stewart utfører er å entusiastisk rope «Let's do it!» før han trykker på en stor knapp på bordet han sitter ved. Det neste vi ser er at kameraet tar et skritt tilbake, og viser oss et stort kart over de forente stater bak Stewart, der et blinkende lys hopper på tvers av de ulike statene som en følge av å trykke på knappen ved bordet. Dette er noe som tydelig skal parodierte et gameshow, og går tydelig vekk fra det tradisjonelle nyhetsformatet som stort sett preger programmet estetisk. Det blinkende lyset stopper ved staten Virginia, og temaet som skal snakkes om i forbindelse med denne staten er sodomi. Det neste vi får se er et klipp, tilsynelatende fra et annet nyhetsprogram, med en uttalelse fra en kvinne om at en av statens guvernørkandidater har kommet med et forslag om å forby analsex i staten. Fremfor å reagere

på klippet kontrollert og objektivt, reagerer Stewart i større grad slik vi forventer å se bekjente reagere på overraskende nyheter. Han ler av klippet og setter tydelig spørsmålstegn ved utsagnet, før han avsporer ved å tilsynelatende ta en mikrofon ut av intet og snu seg i en annen retning, hvor bakgrunnen endres til en vegg av murstein, og han påtar seg rollen som en standup-komiker i hvordan han prater om emnet.

Denne humoristiske digresjonen varer derimot bare noen sekunder før Stewart legger fra seg mikrofonen, og ser forvirret på publikum, som han ikke hadde noe kontroll over det han gjorde. Han henvender seg deretter mot publikum igjen, denne gangen i en mer seriøs tone. Han begynner å snakke om advokaten Ken Cuccinelli, som i skrivende stund er en av kandidatene for stillingen som guvernør i Virginia. Til tross for at dette er en autoritetsfigur som kan ha potensielt mye makt i landet innen kort tid, er Stewart rask med å spøke om kandidatens holdninger. Han fortsetter med å snakke humoristisk om kandidaten, med et utsagn om at Cuccinelli er en penil tradisjonalist, og sammenligner kandidatens sexvaner med kaffedrikking, til publikums store begeistring, før Stewart vrir seg i stolen, muligens av frykt for å ha sagt noe som vil skape problemer for ham etter sendetid. Etter visningen av ytterligere et klipp fra samme nyhetssending som tidligere, konkluderer Stewart ironisk med at denne loven vil bekjempe umoralske handlinger like mye som den vil bekjempe ebola-virus. Etter dette utsagnet fortsetter Stewart i en desto mer uformell retning. Han henvender seg igjen direkte til publikum og sier at dette forslaget (dersom det vedtas) vil utløse en rekke pinlige samtaler, noe som eksempelvis gjøres med en mann som må forklare grunnen for hvorfor han soner tid i fengsel. Det er tydelig på både talemåte og kroppsspråk at Stewart nå går ut av sin rolle som humoristisk nyhetsanker, og for seeren føles det i større grad som en uformell samtale med en bekjent.

Etter en siste spøk om Cuccinelli går Stewart tilbake til en tidligere handling i programmet, ved å trykke på knappen ved skrivebordet som «tilfeldig» velger hvilke andre stater som skal diskuteres i lys av kveldens tema. Valget faller nå på North Dakota, Arkansas og Kansas, noe Stewart beskriver som et rød-stat triangel<sup>2</sup>. Undertema som vil omhandle disse statene vil være zygote, hvilket defineres som den første cellen dannet når en organisme formerer seg, som seer skjønner man at det humoristiske fremfor seriøse ved programmet fortsatt vil være i fokus. Også dette segmentet innledes med et klipp fra et annet nyhetsprogram som omhandler North Dakotas strenge abortlov, som forbyr aborter eldre enn fire uker. Det eksterne klippet

---

<sup>2</sup> Oversatt fra ordet «trifecta».

avsluttes med en reporter som forteller at begrunnelsen for vedtaket er at liv begynner ved unnfangelse. Stewart svarer på dette med en spøkefull rettelse, om at liv i Kentucky begynner når en mann og kvinne utfører et håndtrykk. Stewart fortsetter spøken med eksempler på andre konservative stater, som at i Louisiana begynner liv når man logger seg på *Craigslst* (en amerikansk nettside som tilbyr sosiale tjenester så vel som salg av eiendeler, utleie m.m). Stewart trykker deretter på knappen nok en gang, denne gang på leting etter en stat med en lov som omhandler hva man gjør med et liv etter det er født. Vi havner denne gang i Tennessee, og det siste av undertemaene for episoden, velferd. Også denne gang blir vi vist et klipp, der en av senatorene i staten foreslår at om du mottar statlige bidrag, og du har barn som gjør det dårlig på skolen, skal bidragene du mottar kuttes med tretti prosent. Stewarts første reaksjon på utsagnet er å se ut til siden og rope «Snyltere!». Deretter gjør Stewart en kort analyse av lovforslaget, og analysen hans lyder slik;

J:S: «Little Billy is poor, and he's not doing very well in school. I have an idea! What if we made him poorer? – And told his family it was his fault.» (The Daily Show, 12.4.13)

Noe som tydeliggjøres i dette segmentet er hvordan Stewart benytter seg av å kunne gå inn i flere roller. I likhet med en skuespiller, kan han skifte mellom standup-komiker, nyhetsanker og journalist så lenge det tjener en komisk hensikt. Han fungerer også som en autoritetsperson utenfor politiske verv, som har større troverdighet enn en gjennomsnittlig borger, og derfor kan kritisere forslag som han og seerne vil kategorisere som lite logiske. Stewart fortsetter sin spøk om senatoren fra Tennessee ved å sammenligne ham med en skurk fra en Charles Dickens roman, uten å tilby noe videre eksempel (igjen ser vi at forhåndskunnskap er nødvendig). Videre fortsetter han med å foreslå at Tennessee burde organisere velferdssystemet sitt på lik linje med romanen og filmen *Dødslekene* (2012). Segmentet avsluttes med et innlegg fra samme senator om hans støtte til en teori om at AIDS ble utviklet som et resultat av samleie mellom mann og ape, før Stewart kommenterer dette med en referanse til den animerte filmen *Nysgjerrige Nils* (2006), og programmet avbrytes av reklamepause.

Når programmet er tilbake begynner Stewart med noe som i utgangspunktet høres ut som innledningen til en filosofisk diskusjon om livets begynnelse. Han forklarer hvordan enkelte mennesker mener at livet begynner ved unnfangelse, mens andre mener at livet begynner når man først har opplevd å unnfange selv. Han minner oss derfor fort om hva slags program vi ser på; det går aldri for lang tid mellom komikken til at man glemmer hvilken sjanger dette



først og fremst spiller på. Stewarts innledning er selvsagt relevant for hva vi snart skal få se, et nyhetsklipp der vi blir presentert statsenator for Oklahoma; Constance Johnson, som ønsker å forby sæddonering ved unntak av direkte befruktning på samme grunnlag som abortmotstandere tar i bruk i debatten mot abort. TDS' reporter i det egenproduserte segmentet tar også en humoristisk vinkling på temaet da det viser seg at forbudet gjelder all form for sæddonering, inkludert masturbasjon, og kaller seg selv «Sæd-Hitler». Dette klippet inkluderer også et gruppeintervju der reporteren legger frem forslaget for en liten gruppe tenåringer, sannsynligvis for å påpeke den potensielle ineffektiviteten bak forslaget, da tenåringene spør opplagte spørsmål som «Hvordan vil politiet få vite om alle følger denne loven?». Stewart legger heller ikke skjul på at hensikten bak innslaget var humoristisk, da han selv bryter ut i latter etter klippet er avsluttet og episoden går ut i sin andre reklamepause.

Etter episodens første reklamepause viser det seg at saken skal dreie seg om vanskelighetene knyttet til å lagre skriftlige klager ved «Department of Veterans Affairs». Da dette i utgangspunktet kan være en vrien sak å vinkle humoristisk, har TDS løst dette ved å lage sine egne klipp tilknyttet saken som de kaller «The Red Tape Diaries». Etter å ha introdusert klippet blir vi tatt tilbake til Stewarts skrivebord, der han forteller at vi nå skal se hva som tidligere har skjedd i «The Red Tape Diaries». Videoklippet er satt sammen av forskjellige saker knyttet til vanskelighetene med å få støtte fra det gjeldende departementet som følge av fysiske handikap etter militær tjeneste. Den siste uttalelsen i klippet er fra en reporter som avslører at 97 % av de relevante dokumentene i disse sakene fortsatt er på papir. Stewarts reaksjon til denne informasjonen er å stille spørsmålstegn til hva som er så galt med å lagre viktig informasjon i papirform, siden det var godt nok for Faraoene. Dog er dette en mer subtil form for kritikk enn Stewart vanligvis opererer med, er den allikevel lett å oppdage, siden sammenligningen han kommer så åpenbart innebærer at ordningen er utgått på dato.

Det neste klippet vi blir vist er en rekke fotografier fra lagrene som lagrer disse dokumentene, der reporteren har lagt en i-phone med en applikasjon synlig på skjermen med samme funksjon som et vater, og viser at gulvet i dette lageret heller på grunn av den store tyngden fra dokumentene. Etter Stewart spør om dette var en nyhetssending eller en episode av *Ekstreme Samlere*, påpeker han den opplagte løsningen på problemet, hvilket er at telefonen de bruker i klippet i seg selv kan lagre 32 GigaByte med digitalt innhold. Løsningen han foreslår lyder som følger; «ikke sett telefonen på rommet, sett rommet på telefonen!». Saken er derimot ikke over med det første; Stewart presenterer nå et klipp der departementet har anskaffet et arkivsystem i form av store arkivskap som kan styres ut fra et roterende hjul, slik

at man lettere får organisert store mengder dokumenter. Stewart svarer denne løsningen med å gratulere departementet for å ha kommet helt fram til 1970-tallet hva det gjelder lagringsteknologi. Vi blir deretter vist et nytt klipp, der Eric Shinseki, som representant fra det gjeldende departementet svarer følgende til et spørsmål angående saken; «Du snakker med individet som har det ansvaret». Stewart svarer dette ved å bekrefte at Shinseki brukte mer enn seks ord for å si ordet «meg», og at dette gjenspeiler ineffektiviteten vi får se ved dette departementet. Før vi blir introdusert for neste klipp, nevner Stewart at dette var situasjonen for et år siden, og at departementet nå har som mål å løse krisen angående den lange ventetiden til de tidligere tjenesteyterne fra militæret innen 2015. Han påpeker deretter det opplagte, at to år i seg selv er lang ventetid. Han legger til at to år derimot ikke er en overdrivelse, og viser oss en uttalelse fra en nyhetsanker som avslører at det ble foreslått av departementet å digitalisere disse opplysningene allerede i 1982. Deretter foreslår Stewart en annen løsning på problemet, hvilket er at departementet bør finne veteraner som ønsker arbeid, og be dem prosessere sine egne søknader, eller plan B; endre lederskap. Siste forslag utfylles av klippet med basketballtreneren som beskrevet tidligere under avsnittet om mediekritikk, til stor jubel fra publikum.

#### 7.14. Intervjuet

Som nevnt tidligere avsluttes hver episode med et intervju. Stemningen varierer med tema, gjest og aktualitet, men det er som regel en av tre tendenser vi er vitne til. Jeg kommer til å ta for meg tre forskjellige gjester som hver representerer en av disse tendensene.

Selv om selve intervjuet ikke tar sted før mot slutten av en episode, presenterer Stewart hvem som er gjest allerede under åpningssegmentet. I denne bestemte episoden er det Fareed Zakaria, som denne kvelden gjør tv-opptreden nummer 400. Ved å informere oss om dette så tidlig i episoden får publikum en viss bekreftelse på den anerkjente statusen bak programmet, dersom seeren ikke allerede har kommet til den slutningen. En gjest som allerede har vært etterspurt ved 400 fjernsynssendte anledninger vil i de fleste tilfeller være en person med mye kunnskap om et visst emne, og det kan også være et tegn på at det er mange som gjerne skulle hatt ham som gjest, og at dette derfor er en spesiell anledning for programmet. Dessuten fungerer det også som en teaser dersom seeren leker med tanken på å bytte kanal. I denne anledningen har Zakaria blitt invitert i forbindelse med en bok han nylig har skrevet, «*The Post American World*». I dette tilfellet kan det virke som at den fremste hensikten med intervjuet er å promotere boka, i likhet med når kjendiser opptrer på talkshow for å promotere

en film eller plate. Som Stewart og Colbert ofte gjør, påtar han seg rollen som uvitende om temaet, og stiller spørsmål han åpenbart vet svaret på, som «må vi egentlig vite noe om hva som skjer i et land for å invadere det», og lignende. En mulig forklaring på hvorfor dette humoristiske virkemiddelet kommer tydeligere fram, er fordi temaet er mer generelt knyttet til krig og fred, og ikke er like relaterbart for folk i den vestlige verden som helseordninger. På grunn av dette kan Stewart distansere seg selv, og først og fremst fokusere på rollen som komiker fremfor å delta aktivt i debatten. Dette er en rolle Stewart ser ut til å innta når gjesten er av sterk intellektuell karakter, og han selv ikke vil konkurrere med gjesten på debattnivå. Til tross for dette vil jeg ikke påstå at disse intervjuene fremstår som kommersielle, for innholdet er allikevel ment til å fokusere på et tema relatert til nyheter og global relevans. Det er heller ikke selvsagt at innholdet må være promotering av et medium, det kan også være en person med en bestemt agenda eller påvirkning for et høyt diskutert tema, som da 15 år gamle Malala Yousafzai ble invitert til programmet. Fellestrekket for denne type intervjuer er derimot at det er et tydelig fokus på gjest fremfor fordelt oppmerksomhet på programleder og gjest, og at kommunikasjonen dem i mellom er informerende fremfor debatterende. Jeg vil derfor omtale denne tendensen som *informativ*.

Et annet eksempel på en informant blant de analyserte episodene er intervjuet med journalisten Steven Brill, som forfattet en stor reportasje for Time Magazine med tittelen «*Why Medical Bills are Killing Us*». I dette tilfellet legger ikke Stewart skjul på at dette er et tema han er personlig opptatt og frustrert over, da han innrømmer ovenfor Brill at han til stadighet blir sint av å lese Time Magazine på grunn av manglende kvalitet, men at denne bestemte artikkelen fremstod for ham som et eksempel på grundig og god journalistikk. Dette er en stemning som ikke forsvinner med det første, det minner tvert i mot om et langt mer seriøst intervju uten en spøkefull tone, da Brill og Stewart diskuterer de ganske alvorlige funnene av reportasjen, hvilket er at såkalt ikke-for-profit helseinstitusjoner tjener enormt med penger, og at det finnes svært lite sammenheng mellom hva man betaler for behandling sammenlignet med hva det koster å få den utført. Brill legger ikke skjul på at dette er noe han er sterkt i mot, til tross for at det er et kjent fenomen i andre kjøp/salg bransjer, på det grunnlaget at folk kan ikke, og burde ikke, velge hvorvidt de vil kjøpe behandling for en sykdom eller ikke. Stewart brøler på et tidspunkt under intervjuet at han ble så frustrert og sint over det han leste at han nærmest rev i stykker avisen, og selv om publikum ler av reaksjonen hans, drar han ikke på smilebåndet, venter på applaus eller på noen måte antyder at dette er

skuespill. Før siste reklamepause henvender Stewart seg mot publikum med en reell oppfordring om å kjøpe Time Magazine, for å få med seg denne artikkelen.

Poenget jeg ønsker å få frem med å bruke to eksempler på hva en informant kan være i dette programmet, er at det er ikke Stewarts rolle som privatperson eller komiker som avgjør tendensene i intervjuet, og at gjesten jeg omtaler som informant er en person som har utført eller bidrar med hva som kan anses som «nyttig» informasjon til programmet. For eksempel har den svært kontroversielle juristen Ann Coulter blitt omtalt i programmet ved en rekke anledninger, men omtalt med kritikk. Hadde hun vært gjest på programmet, er det rimelig å anta at hun skulle konfronteres fremfor å bidra med innhold, og hadde derfor ikke falt inn under denne tendensen.

For et program som berører så mange politiske temaer vil det være naturlig at en god andel av gjestene er personer med en viss grad av politisk innflytelse. Til tross for at latterliggjøring av lovforslag fra republikanere har utgjort hovedinnholdet av denne bestemte episoden, er stemningen god når den republikanske politikeren Ron Paul ankommer programmet. Det er derimot verdig å nevne at Ron Paul er en av få republikanere som offentlig protesterte mot å invadere Irak, og derfor har bred støtte også hos demokratene i USA. Gitt at Stewart og TDS ofte parodierer effekten av å gå til krig, kan man hevde at dette er en av grunnene til at Pauls tilstedeværelse ikke forårsaker noen større form for konfrontasjon. Publikum klapper og jubler når gjesten inntreffer rommet, og Stewart håndhilser høflig og tar ham vennlig i mot.

Det kan virke som, når intervjuet av Ron Paul settes i gang, at den humoristiske delen av programmet er over for i kveld, og at dette skal utgjøre en mer seriøs del av episoden. Stewart har nå inntatt rollen som en kompetent journalist, og legger spøk til side når han spør Paul om hans synspunkt på kritikk han har mottatt i mediene. Måten Paul besvarer spørsmålene gir også inntrykk av at det er et høyere nivå av seriøsitet i denne delen av episoden, da han svarer som et forsvar på medienes angrep mot ham, og dermed kan potensielt føre til at han oppnår mer støtte blant seerne av programmet. Stewart ser heller ikke ut til å gjøre et forsøk på å skape et mykt intervju, og spør enkelte konfronterende spørsmål, noe som senere viser seg å være med på å skape større grad av overraskelse til en spøk mot slutten av intervjuet, der Stewart viser bilder av Ron Paul forkledd som andre valgte republikanere. Gjestens politiske bakgrunn og den debattpregede samtalen, i tillegg til Stewarts profesjonelle fremtreden er kriterier jeg vil legge til grunn for å beskrive denne type intervju som *politisk*. Typisk for denne type intervju er at innholdet dreies rundt aktuelle nyhetssaker eller politiske temaer, slik

som lovforslag, legalisering av cannabis eller hvorvidt man skal gå til krig. Det viktigste skillet mellom et politisk og et informativt intervju vil derfor være at et politisk kan være mer generelt, mens et informativt gjerne er sentrert rundt en bestemt hendelse, utgivelse eller et individ. Det politiske intervjuet kan også av den grunn oppleves som mer konfronterende, fordi gjesten gjerne inviteres på grunnlag av sitt politiske engasjement eller standpunkt, og skal fungere som en likeverdig samtalepartner til Stewart, ikke som primærkilde til intervjuet. En politiker vil ved å svare ja til å være gjest i programmet, ta risikoen ved at man kan bli et offer, latterliggjort for sine synspunkter, eller potensielt skape et mykere bilde av seg selv som offentlig person, slik Gray har påpekt.

Den siste gruppen intervjuer skiller seg først og fremst ut fra de forrige ved at de er preget av «lettere» innhold. Denne tendensen ligner i stor grad på hvordan David Letterman og Conan O'Brien mottar gjester, innholdet er stort sett mer humoristisk enn informativt og politisk, og samtalen ser i større grad ut som en samtale mellom venner enn et formelt intervju. Et av eksemplene tilgjengelig i denne kategorien er intervjuet med filmregissøren Danny Boyle. Boyle er en anerkjent skikkelse i filmbransjen, med flere vellykkede titler bak seg, som *Trainspotting* (1996), *Slumdog Millionaire* (2008) og *127 timer* (2010). Før Boyle entrer rommet, får vi se et klipp fra hans siste film, *Trance* (2013). Spørsmålene Stewart stiller er av en helt annen kategori enn spørsmålene Ron Paul ble stilt i forrige analyserte episode. Det faktum at Boyle er en filmregissør og Paul en erfaren politiker vil selvsagt ha mye å gjøre med dette, men til å være et politisk preget program, er spørsmålene stilt i dette intervjuet mer sammenlignbart med talkshow, der regissører og skuespillere blir spurt om sine siste prosjekter med fremste hensikt å kunne promotere sin siste film eller tv-serie. Stewart spør derimot enkelte spørsmål som kan tolkes i retning av nyhetsmateriale, når han spør om en detaljert beskrivelse av hvordan forholdet er mellom regissøren og selskapet som distribuerer filmen. Det fremste kriteriet for denne kategorien er at gjesten har en bakgrunn fra underholdningsbransjen, altså en regissør, skuespiller, artist, kunstner eller komiker. Av den grunn velger jeg å omtale denne tendensen som *underholdende*. Gjesten har ikke direkte politisk innflytelse og heller ikke en tydelig politisk agenda, og innholdet for intervjuet vil fremstå som promoterende materiale i like stor grad som på et talkshow. Det er derimot mulig å sammenligne dette med nyhetsformatet i form av at man gjerne tilbyr seeren noen saker som er lettere å mentalt fordøye mot slutten av episoden.

## 8. DISKUSJON

«Like any good newsman, I believe that if you're not scared, I'm not doing my job.” (Stephen Colbert, *The Colbert Report*).

Nå som de forskjellige elementene i programmet er beskrevet, og en deskriptiv analyse er på plass, ønsker jeg å gå tilbake til forskningsspørsmålet. Det som fascinerte meg med prosjektet, og TDS spesifikt, er at dette i dag representerer et program som muligens er i ferd med å endre vår ellers tradisjonelle definisjon av kvalitet når det kommer til formidling av nyheter. Spørsmålet mitt ble derfor om en kombinasjon av sjangre både fra informasjonsprogram og ren underholdning kan føre til et unikt og anerkjent bidrag til denne definisjonen. For å besvare dette spørsmålet kommer jeg til å benytte meg av teorier sammenlignet med funnene i analysen. Dette innebærer et sjangrerteoretisk grunnlag og humorteorier.

### 8.1. Hvorfor er *The Daily Show* morsomt?

Som Kjus og Hertzberg har diskutert, er humorforskning i dag preget av å være fortolkende fremfor forklarende. Det er derimot ikke sagt at de tradisjonelle humorteoriene er irrelevante i en slik sammenheng, da de kan si mye om bruken av humor uten å tilby en universell forklaring på hvorfor man ler. I overlegenhetsteorien hevder man at latteren kommer av en lettelse over noen andres uhell, og at man grunnet dette føler seg overlegen. Til tross for at TDS ofte baserer komiske poeng på at regjeringen, autoritetspersoner eller medier er det ingen av disse formene for kritikk som kan falle inn under typisk «bløtkakehumor». Det er derimot flere eksempler hvor en bestemt person blir offer for latterliggjørelse, men som et springbrett for å kritisere et system. For eksempel med latterliggjøringen av treneren som var anklaget for å være voldelig mot elevene var ikke humoren og kritikken spisset inn mot feilen treneren gjorde, eller at det simpelthen var pinlig at dette kom på tv. Det ble heller ikke ytret kommentarer direkte til treneren i form av latterliggjørelser av oppførselen hans, men hendelsen ble brukt som eksempel på å vise at Fox News, som kaller seg legitime nyheter, faktisk omtalte en slik sak uten å kommentere at man ikke bør slå elever. Et annet viktig element ved overlegenhetsteorien er at den ikke tar hensyn til at selv om latter *kan* oppstå av et behov av å føle seg bedre enn en annen, kan den også oppstå som en kombinasjon av ulike grunner. I dette tilfellet vil vitsen først og fremst være morsom for dem som kjenner til Fox News og hvordan denne kanalen pleier å vinkle saker. De samme tendensene finnes i tilfellet der Stewart kritiserer hvordan Assads mediebruk får stor dekning i mediene; det er ikke det

faktum at Assad har mange sanger på iTunes som gjøres narr av, det er at *dette* er det som får fokus når landet mannen er president i er i en av verdens verste konflikter. For at overlegenhetsteorien skal være riktig i dette tilfellet, burde det være mulig å finne kilden til hvilken skade, skandale eller offentlig flause det er som forårsaker latter hos Stewart og publikum. Da dette vanskelig kan gjøres, vil jeg hevde at overlegenhetsteorien fremstår som mindre gjeldende for humorstrukturen i TDS. Jeg vil heller påstå at denne formen for humor ligger tettere opp mot hensikten å rette fokus mot noe som ikke fungerer. Dette er noe Joanne Morreale har påpekt tidligere, at TDS ofte setter fokus på offentlige konflikter, stiller spørsmål uten å bidra med svar, men at dette kan trene seerne i å være mer kildekritiske, til tross for at det ikke fører til direkte endringer av politiske beslutninger.

## 8.2. Sjekkerende eller befriende?

Det er derimot lettere å se for seg at publikum ler av TDS som et resultat av overraskelse. Inkongruensteorien kan derfor være en bedre match når man skal forklare hvordan TDS skaper komikk. I spesielt bildeinnslag som dukker opp i forbindelse med saker og segmenter som presenteres underveis, er mange av spøkene kreative visuelt sett, og en seer kan fort sitte og le av ren og skjær overraskelse, ofte med en reaksjon på at det faktisk finnes et program som «tør» å dra enkelte spøker. Hva det gjelder retorikk i programmet, er mye av det som sies morsomt fordi det er uformelt, det er ting vi overhode ikke forventer å få høre av et program som kler seg i en så formell estetisk drakt, og det er nyheter der programlederen faktisk sier ting vi som privatpersoner tenker og kan tillate oss å si til hverandre, men som de fleste ikke ville sagt i det offentlige rom. Spørsmålet jeg da ønsker å stille er; kan vi også se denne reaksjonen på uventet materiale som et positivt utslipp av spenninger? Dette skal ventilteorien hjelpe meg å besvare.

Som nevnt tidligere er ventilteorien den tilnærmingen som har det mest positive utgangspunktet i hvordan man ser på latter. Ventilteorien omtaler latter som frigjørelse av spenninger skapt gjennom sosialisering, og en av spenningene som frigjøres gjennom TDS er en form for opprørskhet. Vi lærer at vi skal respektere autoriteter, at har man ikke noe hyggelig å si er det best å ikke si noe, og i formelle settinger er man gjerne forsiktig med å utfordre noen, spesielt mennesker som befinner seg høyere opp på rangstigen. Dette er noe av spenningen bak TDS, det er i utgangspunktet ingenting som behandles «hellig». Alt fra internasjonale konflikter til mindre politiske skandaler er fritt fram å kritisere. På denne måten er man fritatt for å himle med øynene til hvor delikat og forsiktig nyhetsprogrammer

behandler selv de mest absurde saker, og kan gjennom å bruke Jon Stewart som hva Morreale kaller seersurrogat få utløp for denne spenningen. Samtidig er det ikke fritt fram for å si hva som helst om hvem som helst. I eksemplet beskrevet tidligere der temaet for episoden var Syria ble det unngått noen form for latterliggjøring av lidelsen til det syriske folket, det var kun omstendighetene rundt konflikten som ble gjort til materiale for Stewarts vitser. Det er også tydelig at Stewart påtar seg andre roller enn rollen som komiker (om nødvendig) når gjester ankommer programmet. På denne måten er det heller ikke vanskelig å se karnevalteoriens relevans i hvordan humoren blir utført. Til tross for at enkeltindivider brukes som springbrett for å sette opp kritikk mot et system (som regjeringen eller tv-kanaler) kan man se på det som at man velger en «narr». I TDS er det sjelden en lavtstående borger, men en hyppig omtalt president, en uprofesjonell lærer eller noe institusjonelt som en nyhetskanal. Disse blir deretter kledd i «kostymer» i form av endrede titler på skjermen, latterlige bilder og Stewarts monolog. Karnevalteoriens hensyn til samfunn i endring gjør også denne teorien mer anvendelig på dette området fordi grenser som trosses varierer etter normative forhold. Men til tross for at tilsynelatende «alt» er lov innen segmentene, pleier Stewart å påta seg en mer formell og respektabel rolle når gjestene setter seg i stolen, og benytter ofte denne sjansen til å praktisere litt faktisk debatt.

### 8.3. Tull, men ikke løgn

Det «plutselige» skiftet mellom humor og alvor som tar sted når intervjuene starter kan i utgangspunktet høres ut som en vanskelig overgang, men dersom man tar utgangspunkt i de humoristiske virkemidlene Stewart benytter vil det være mulig å se at overgangen mellom disse kategoriene ikke nødvendigvis er lang. Virkemidler som parodi/imitasjon, satire, ironiske kommentarer og standup bygger alle på en viss strekk av normative grenser, men også av sannhet. Som nevnt i teorikapittelet bygges ofte standup opp under disse elementene, og til tross for at historiene som fortelles er mer «fargerike» enn sannheten, er det ikke direkte løgn, men en overdrevet subjektiv opplevelse av omstendighetene. Innholdet i komikken inneholder også mange referanser til populærkultur og tidligere hendelser i (hovedsakelig) amerikansk historie. Basert på programmets generelle anerkjennelse og suksess, samt publikums jublende respons tyder alt på at TDS også skaper bidrar til å skape den positive gruppeidentiteten Kjvs og Hertzberg snakker om. Men for at denne suksessen og anerkjennelsen kan oppnås, er det en forutsetning at humoren forstås av publikum, for ellers vil kritikken og parodien tolkes som hets, og dermed ikke føre med seg positive sanksjoner. Det er også denne åpenbare subjektiviteten som skiller TDS fra faktiske nyheter; nyheter i seg



selv skal i det minste hevde å være objektive, i TDS kaster de hele konseptet med å være objektive til side. Allikevel har TDS klart å oppnå svært høye seertall som rangerer dette programmet på lik linje med såkalte objektive nyheter – hvordan?

Jeg mener at det er to viktige egenskaper ved programmet som forårsaker denne effekten. Den første er Stewarts evne til å skifte roller i programmet. Uansett hvor latterlige og sarkastiske segmentene kan være, uansett hvor kreative de er med sannheten, viser Stewart på minst et punkt i programmet at han også kan være en seriøs og kunnskapsrik debattant (allsidighet). På denne måten vil det Stewart sier i sin rolle som komiker også tillegges mening fordi seeren er klar over hans generelle engasjement og innsikt. Stewarts rolle som programleder og seerne utgjør på den måten en kommunikasjonsmodell der Stewart blir en modellrik sender, med programmets seere som mottakere av budskapet, med andre ord; modellmakt oppstår. Den modellrike aktøren i en slik prosess har større sannsynlighet for å få gjennomslag for sine synspunkter, noe som forsterkes når en modellrik sender innehar ekspertkunnskap om temaet for kommunikasjonen (Shiefloe, 2006: 282). På denne måten oppstår modellmakt fordi Stewart har makt på samme måte som en lege har makt når han/hun snakker om et medisinsk problem, deres kunnskap gjør at vi lettere er enig med dem.

Den andre viktige egenskapen som kvalitetssikrer programmet er at det ved de aller fleste anledninger krever forhåndskunnskap. Programmet kan risikere å fremstå som idiotisk dersom seeren ikke er overbevist om at virkemidlene er der for å være komiske. Stadig sammenligning til kjente filmer og trender som en stor andel av befolkningen kjenner til er et sjangertrekk såpass langt fra nyhetssjangeren at seeren ikke bør være i tvil om at programmet befinner seg nærmere komedie som sjanger enn nyheter. Det at programmet også hopper rett inn i eksisterende saker i mediene og spiller videre på dem gjør det også vanskelig for seeren å forstå komikken om man ikke allerede har lest nyhetene i et annet format, både fordi vitsene spiller på aspekter som ikke alltid nevnes i TDS, men også fordi TDS svært sjelden begynner på «bunnen» når de presenterer en sak, de hopper gjerne rett inn i den, og bruker det som kan anses som dårlig nyhetsdekning for å skape latter. Dette styrker også mitt tidligere poeng om at Stewart er i en stilling med modellmakt; hvis vi allerede kjenner til hendelsene han spiller videre på, vet vi at han også gjør det. Når man ser TDS i en større kontekst er det også svært viktig at seerne kan identifisere humoren og overdrivelsene som utføres, for hadde TDS utgitt seg for å være et objektivt og seriøst nyhetsprogram, men allikevel serverte seerne informasjon som kan stemples som løgn, ville dette vært direkte uansvarlig og i strid med grunnlaget for hvorfor samfunnet har presse og nyheter i utgangspunktet. For å kunne gi et

svar på om TDS er et godt bidrag til den offentlige politiske debatten er det derfor vesentlig å gjenkjenne programmet som noe *annet* enn nyheter. For å kunne gjøre dette vil jeg gjennomgå sjangertrekkene TDS manifesterer og låner fra ulike sjangre.

#### 8.4. Nyheters påvirkning

Som både programmets forfattere og flere forskere har konkludert tidligere, er nyheter den fremste inspirasjonskilden for programmet. Dette er tydelig allerede i vignetten, som punkt for punkt følger Waldahls beskrivelse av nyhetenes estetiske utforming. Dette innebærer en levende logo, som i dette tilfellet er den roterende jordkloden, kjenningsmelodi, en formelt kledd programleder, direkte henvendelse mot seerne og tilstedeværelsen av et skrivebord (som også sørger for at programlederen kun er synlig fra livet og opp). Men det er ikke bare estetikken som følger nyhetenes fotspor, det er også det narrative. TDS følger på lik linje med nyheter presentasjon av en rekke saker med utfyllende bildemateriale, segmenter med korrespondenter, og gjerne noe lettere innhold mot slutten av programmet. Grunnen til at formatet ligger så tett opp mot kriteriene for nyheter, er på grunn av det parodiske aspektet. Som Gray påpeker, dreier en parodisk imitasjon seg rundt estetik, og det er derfor naturlig at et program som parodierer et annet program, tar mange av de estetiske kriteriene med seg.

Ironisk nok, er det også parodien (og som et resultat, satiren) som også fullstendig skiller TDS fra ethvert nyhetsprogram. Som aggressive former for komedie, bidrar parodi og satire til en stemning man aldri ville kunne oppnå i et tradisjonelt nyhetsformat. Jeg vil hevde at parodien manifesteres på to måter i dette programmet. Det første nivået er *sjangerbrudd*. Geoffrey Baym har brukt dette argumentet som basis for å plassere programmet som opposisjonelle nyheter, fordi humor er en fraværende ingrediens i tradisjonelle nyheter (Baym 2009: 127). Selv om jeg ikke er uenig i denne plasseringen, vil jeg derimot ikke si at TDS tilhører nyheter på sjangerplasseringen, ei heller en underkategori. Dette er ikke først og fremst fordi humor brukes som ingrediens, men fordi parodi og satire bygger på tidligere tekster, og det er dette som også driver programmet, de parodierer og behandler hovedsakelig *tidligere publiserte* nyheter. Deres fremste hensikt med programmet er ikke å bidra med splitter ny informasjon, sakene de presenterer har allerede blitt viet plass i nyhetsbildet. Hensikten er å parodierte *hvordan* nyhetene blir viet plass. Jeg vil derfor sammenligne oppgaven TDS har påtatt seg med samfunnsoppdraget den skriftlige presse er ment til å ha. Den skriftlige pressen skal fungere som en kanal der autoriteter kan bli utsatt for nødvendig, og ofte fortjent kritikk, men TDS har påtatt seg oppdraget å «arrestere» selve nyhetsformatet når det feiler i å gjøre jobben

sin. Formatet fungerer bra til denne hensikten, fordi humor ikke assosieres med formelle situasjoner, og i offentlig sammenheng er formell, sivilisert kritikk den foretrukne fremgangsmåten. Men i prosessen med å ytre mediekritikk, viser også TDS at de ikke «spiller» etter disse reglene, og sjangerkombinasjon blir en form for protest, eller opposisjon, i seg selv.

Det andre nivået er i form av intertekstualitet. Intertekstualitet er stadig mer gjenkjennelig i nyheter så vel som fiksjon, og et tydelig eksempel er hvordan amerikanske nyhetskanaler bruker elementer fra vellykkede filmatiseringer for å «krydre» virkelige hendelser. Et tema det er lett å finne eksempler på er hvordan nyhetene drar suksess av krigsfilmer; sakene har i større grad blitt oppbygget som en historie, der krig fortsatt stemples som noe forferdelig, men ut av krig får vi helter og seiere (Branston, 2006: 57). Gjennom å parodiere denne type fremstilling av nyheter oppnår man et nytt nivå av intertekstualitet, der parodi i seg selv kan argumenteres å være en form for intertekstualitet. Man unngår også på denne måten at humoren resulterer i *eksklusiv latter*, at få individer forstår seg på den. En risiko ved parodier er forutsetningen at publikum kjenner til kriteriene, for dersom de ikke gjør det vil innholdet tolkes som hets, og man kan bli møtt med negative sanksjoner. Ved å bevisst spille på kombinasjonen av nyheter og underholdning skal det mye til for at tv-seere i dag ikke gjenkjenner sjangerformatene det lekes med. Resultatet blir en mer åpenbar subjektiv formulering av nyheter, som også har underholdningsverdi i form av latter.

En av grunnene til at denne fremgangsmåten ser ut til å fungere såpass bra, har å gjøre med at de fleste mennesker, inkludert politikere utenom arbeidstid, sjelden prøver å mystifisere eller si meningene sine så korrekt som de forventes å være i offentlig sammenheng. Når Stewart gjør dette, fungerer det som en inkluderende faktor, som seer føler du at han påpeker ting du selv kan oppleve å ha tenkt. Samtidig gjør også Stewart en innsats i å hindre usivilisert oppførsel, som når han effektivt avfeier publikum når de buer på gjester (Morreale, 2009: 116). Stewart oppleves også som mer menneskelig enn mange andre offentlige personer fordi han til tider kommer med sterk selvkritikk, som igjen bekrefter at han ikke anser seg selv som et leksikon for hva som er riktig, og som også anerkjenner at ingen medier er til å stole på, at enhver form for seleksjon tillegger et medium subjektivitet. Kort oppsummert har TDS en svært beslektet estetikk til nyheter, men avviker fra dette formatet i form av åpen subjektivitet, intertekstualitet og komiske virkemidler.

## 8.5. Underholdningens påvirkning

Foruten elementene diskutert overfor, kan sjangerkonvensjonene fra underholdning anses som de mest avgjørende inspirasjonskildene for programmet. I teorikapittelet la jeg fram hvordan opplevelsen av nåtid og samvær har vært en viktig byggestein for sjangre som talkshow og gameshow. Dette forsterkes gjennom liveness, som typisk oppnås gjennom å ha et levende publikum i salen under innspilling, og ved direkte henvendelser til seerne. Selv om direkte henvendelse til seerne også kan være et kjennetegn for nyheter, vil ikke publikum tjene noen hensikt i nyheter, og vil heller ikke være å finne i dette formatet. Et publikum er derimot svært hjelpsomt i et program som spiller på humor, for som Maja Løvland påpeker, er latter en form for aksept når man skaper komedie. Dette er også en av de mest tydelige sjangerkonvensjonene som skiller seg fra nyhetsformatet i TDS, siden publikums reaksjoner kommer tydelig fram i hver episode, enten i form av latter, eller til og med negative reaksjoner på kontroversielle gjester eller temaer. Foruten at dette fungerer som en bekreftelse på at det man ser er morsomt, gir det også en større følelse av nærhet og subjektivitet.

Viktige elementer i talkshow foruten et levende publikum er blant annet vertens rolle. Verten, eller programlederen, gir formatet personlighet, og blir ofte inkludert i programmets tittel. I mars 2013 annonserte Stewart at han ville ta en tolv ukers pause fra programmet for å jobbe med en film (Imdb, 2013), som førte til at en av programmets forfattere, John Oliver, tok over som programleder i dette tidsrommet. Selv om dette ikke så ut til å påvirke seertallene negativt i perioden, var det merkbart nok til at Oliver selv kommenterte i sin første episode som programleder hvor merkelig dette var. Dette er også noe som gir mening med tanke på subjektiviteten som ofte preger talkshow og som også preger TDS. Men den største sammenhengen mellom TDS og talkshow er selve samtalen, intervjusegmentet. Dette påvirker ikke bare TDS i form av innhold, men også rent estetisk, siden man har gjesten sittende komfortabelt fremfor bak skrivebordet ved siden av Stewart. Som beskrevet i analysen, kan innholdet i samtalen variere stort, i motsetning til talkshow der man som regel enten ønsker å «bli kjent» med en kjendis gjennom denne offentlige samtalen, eller der en kjent person ønsker å promotere noe han eller hun har jobbet med. Til tross for at TDS ofte benytter samtalen for debatt, har vi også eksempler på slike intervjuer. Den største forskjellen vi derimot kan finne mellom TDS og karakteristikkene som utgjør et talkshow er at TDS ikke utelukkende vises for samtalens skyld. Intervjuet er i større grad en «bonus» til den eksisterende delen av programmet.

Når det gjelder påvirkningen fra gameshow, er det tydelig å se at assosiasjonene til både talkshow og gameshow er de samme. Dette gjelder spesielt vertens funksjon, kulissene og følelsen av liveness. Til tross for at TDS kan ha tatt inspirasjon fra gameshow, er det ikke først og fremst dette som utgjør en del av sjangerhybriditeten. Eksemplet kan være når Stewart gjør nyhetssakene til en lek ved å for eksempel trykke på en knapp som «tilfeldig» velger stater som utgjør innholdet for kommende segment. Dette er strengt talt ikke en konkurranse/lek (game), men han viser hvordan nyhetene kan lekes med, og bruker assosiasjoner fra gameshow for å styrke parodien. Gjesteaspektet stiller seg også svært annerledes i gameshow sammenlignet med talkshow. Foruten at deltakere/gjester i gameshow varierer for hver episode, er de der først og fremst for å kunne vinne *noe*. Riktignok stemmer det at gjester som møter opp på TDS risikerer å tape ansikt eller vinne sympati fra publikum, men dette er ikke en konkurranse, det er simpelthen resultatet av samtalen. Jeg vil derimot konkludere med at tendensene fra gameshow har funnet sin plass i TDS grunnet sjangerens tilbøyelighet til parodi. Gameshow tendensene fremstår kun som et humoristisk bidrag til et program som allerede blir omtalt og stemplet som komedie.

Selv om komedie på tv som regel begrenses til situasjonskomedie når man snakker om sjanger, er det tydelig at TDS har blitt inspirert av standup. Dette er sannsynligvis et resultat av Stewarts innflytelse, som har bakgrunn som standup-komiker. Stewart begynner som regel hver episode med en monolog. Monologen tar for seg aktuelle hendelser og personer i aller høyeste grad, det er et høyt antall gode observasjoner så vel som individuelle synspunkter og fremførelsen bærer preg av kritikk mot etablerte institusjoner og personer som ved flere tilfeller har satt Jon Stewart i en vanskelig situasjon. Med dette i bakhånd kan man hevde at stilen stemmer overens med den sosiale aggressiviteten bak standup. Dessuten er det som vi tidligere observert stort fokus på programlederen, som under nesten hele programmet henvender seg direkte mot seerne, i likhet med en standup-komiker. Spørsmålet man fortsatt kan stille seg er om TDS samsvarer med så mange kjennetrekke innen stand-up sjangeren at det ikke kan plasseres innen sjangeren mange mener det hører hjemme, som nyheter. For å illustrere dette best mulig, har jeg konstruert en oversikt på neste side.

	<b>Nyheter/debatt/info</b>	<b>Talk/Game/Late Show</b>	<b>Standup</b>	<b>The Daily Show</b>
<b>Publikum</b>	Nei	Ja (liveness)	Ja	Ja
<b>Programleder</b>	Av mindre betydning, ofte et par	Stor betydning	Stor betydning	Stor betydning
<b>Gjester</b>	Som regel kun fagkyndige eksperter	Ja	Nei	Ja
<b>Estetikk</b>	Standardisert	Individualisert	Lite relevant	Standardisert
<b>Innhold</b>	Kunnskap, samfunn	Stor variasjon	Stor variasjon	Kunnskap, samfunn
<b>Språk</b>	Formelt	Uformelt	Uformelt	(U)formelt

Ut fra disse kriteriene kan vi se at et levende publikum finner vi kun i rene underholdningskategorier. Når det kommer til programleder, tenker jeg først og fremst på hvilken rolle verten befinner seg i. I nyheter har ikke programlederen, eller nyhetsankeret, like stor mulighet for å påvirke programmets stemning som i underholdningen, hvor programlederen som regel får navnet sitt innarbeidet i selve tittelen på programmet. Standup er derimot den kategorien som skiller seg mest ut på dette området. Dette er per definisjon ikke et fjernsynsprogram i sjangermessig forstand, men det er en sjanger i den betydning at det er en kategori som også formidler tekst i form av det muntlige ord. Det er dessuten en kategori som gir forventninger, og som kan kritiseres dersom forventningene ikke innfris. Det kan derimot tolkes som forvirrende at jeg har oppført programleder som et av elementene i standup, men i dette tilfellet mener jeg at det er en frontfigur for programmet som er med på å skape innholdet i en eller annen form. Når det kommer til gjester har jeg skilt dette fra publikum, fordi man ikke blir kjent med publikum i løpet av en episode. Publikum er der anonymt for å skape stemning, gjester bidrar med noe mer spesifikt, enten det er sitt eget nærvær eller informasjon de innehar. Så langt ser vi at TDS følger i underholdningens fotspor, noe som endrer seg i kategori fire.

Når jeg har oppført kategorien «shows» med en individualisert estetikk kan dette misforstås. Denne type program følger selvsagt en rekke kriterier til kulisser som behagelige sitteplasser,

en scene, skrivebord eller hva hvert enkelt tilfelle består av, men med farger og vignett tas det langt større friheter enn informasjonsprogram. Her er TDS svært konservative, og bruker nesten utelukkende farger som forbindes med nyheter, slik som rødt og blått. TDS bruker også nyheters signatur ved å la assosiasjonstriggere i form av bilder følge innholdet underveis (eventuell tekst som endrer betydningen av disse tas med i siste kategori), en roterende jordklode i vignetten, skrivebord og antrekk. I *The Colbert Report* er det derimot installert en falsk peis der intervjuet utføres, selvsagt for en slags komisk effekt, men det er også et eksempel på en mer uformell estetikk som avviker fra nyhetsformatet. På *The Ellen Degeneres Show*, et typisk kjendisbasert talkshow, også med en komiker til programleder, er studioet omringet av orkidéer, muligens for å appellere til kvinner. TDS har derimot et element som skiller seg fra nyheter, hvilket er bilde av en storby i mørke i bakgrunnen, noe som igjen er mer typisk for underholdningsprogram med sen visningstid.

Når det kommer til innhold, kan man hevde at alle disse kategoriene dekker store områder. Talkshow har derimot en tendens til å dekke «lettere» områder. Hensikten i talkshow er sjelden å skape debatt eller provosere, det er i stor grad rettet mot kvinner, sendes på dagtid, og fremstilles ofte som en mulighet for avbrekk i en stressende hverdag. Men på grunn av tilpasningsdyktigheten til sjangeren er det ikke umulig. *The View*, et dagtid talkshow bestående av 4-5 kvinner dekker for eksempel ofte temaer som man også kan finne i tunge debatter. Til tross for dette vil jeg hevde at TDS har mest til felles med nyheter i denne kategorien. Selv i standup, der ingen emner er tabubelagte, er det et annet nivå av subjektivitet enn i TDS. Stewarts rolle som programleder kan føre til at han bidrar med personlige meninger på temaer diskutert i nyhetene, men om han hadde hatt et segment basert på en historie fra hans eget liv, ville dette blitt opplevd som et vesentlig sjangerbrudd, tatt i betraktning hva temaene vanligvis omfavner. Stewart kan dessuten også bevisst distansere seg fra komedien i enkelte segmenter. Et godt eksempel er programmets første episode etter 11.september, da Stewart holdt en monolog som opptok halve programmets sendetid for å utføre en respektfull tale viet til alle berørte av tragedien.

Grunnen til at innholdet oppleves annerledes enn i nyhetsformatet, skyldes språklige virkemidler. Ut fra oversikten har jeg kategorisert språket i underholdning som mer uformelt enn i seriøse program. Dersom man tar en titt på Branstons oversikt over kunst sammenlignet med underholdning, ser man at underholdning oppfattes som dummet ned, som en flukt fra virkeligheten, overfladisk og lett å forstå (se metodekapittelet). Ut fra disse kriteriene gir det mening at et uformelt språk preger underholdningen. TDS praktiserer derimot begge ender av

språkskalaen. Stewart er ikke redd for å antyde at visse autoriteter er lite intelligente, han har kalt Russlands president for «Putie» og bruker av og til ord som hadde blitt sensurert dersom de ble sagt i et nyhetsprogram. Men som jeg har påpekt tidligere, behersker Stewart ofte flere roller i løpet av en episode, og at han formulerer seg korrekt og formelt kommer heller ikke som noe sjokk for en erfaren seer, aller minst i informative eller politiske intervjuer.

## 8.6. Presentasjon, identitet og forhold

Avslutningsvis ønsker jeg å gi svar på tre spørsmål som Fairclough beskriver som nyttige i all form for analyse av medieinnhold. Svarene er noe overlappende med resultatene jeg tidligere har presentert i dette kapitlet, men for å gi en fullstendig oversikt ønsker jeg å samle dem her. Til slutt vil jeg oppsummere hva dette har å si for forskningsspørsmålet i denne oppgaven. Faircloughs første spørsmål er; hvordan er verden presentert? I dette tilfellet vil jeg fokusere på hvordan hendelser er presentert, altså sakene i programmet, siden disse er rapporter på hendelser som har skjedd utenfor programmet, og derfor er dets nærmeste presentasjon av omverdenen. Det andre spørsmålet er hvordan identiteter er konstruert for de involverte i programmet. Dette vil omhandle identiteten Stewart og korrespondentene påtar seg sammenlignet med utenforstående som nevnes. Det siste omhandler hvilke forhold som etableres mellom de involverte.

En av de interessante sidene ved hvordan omverdenen presenteres i TDS er at det er en form for sekundærpresentasjon. Siden hendelsene allerede har blitt presentert i mediene fra før, og det som regel er disse videoklippene TDS benytter i sin presentasjon er det egentlig en form for viderepresentasjon av verden. Til tross for dette kan det godt hende at rekkefølgen på klippene er byttet om, eller at de er tillagt noe visuell redigering for å gjøre viderepresentasjonen til en parodi. Dette, i tillegg til Stewarts monolog mellom klippene, gjør at TDS allikevel klarer å vinkle presentasjonen til sitt eget format. Men ofte er det snarere en festlig imitasjon av primærprodusentens presentasjon av verden. Det ser derimot ikke ut til at det er noen åpenbar rangering av hvilke hendelser som skal vinkles på bestemte måter. Enten det er krig, de olympiske leker eller mer trivielle saker, kan tiden som vies til dem og latterliggjøringen av hendelsene samsvare med hverandre. Det er derimot verdt å minne om at latterliggjøringen er ypperst sjelden av smigrende art, så om jeg skulle beskrive presentasjon av omverdenen med et ord ville det ordet vært «kritisk». Det er derimot ikke sagt at all kritikk kun er rettet til mediene som først presenterte hendelsene, mye av kritikken er rettet mot enkeltmennesker relatert til hendelsene, hvilket leder meg til det andre spørsmålet.



Dersom vi ser for oss TDS som et verk av fiksjon ville vi hatt tre karaktertyper. Jon Stewart ville vært hovedkarakteren, protagonisten vi er ment til å identifisere oss med, som vi ønsker skal lykkes i sin oppgave. På den andre siden har vi skurken, en «outsider», som vil være personen tilknyttet saken som parodieres i en bestemt episode. I episoden vist 3.mars 2014, var det to lengre segmenter, vedrørende Krim-halvøya og Olympiske leker, kritikken i begge segmentene ble derimot rettet mot Vladimir Putin.

I tilfeller der en enkelt person utgjør temaet for en hendelse, er det ikke uvanlig at Stewart henvender seg «direkte» (ikke direkte som i at de faktisk er i samme rom, men med ytre budskap siktet mot denne ene personen), formulert kritisk. En lignende situasjon var episoden som omhandlet krigen i Syria, der Stewart påpekte at president Bashar al-Assads handlinger mot landet burde være fokus i nyhetene, fremfor trivielle omstendigheter. I slike tilfeller virker det som de utvalgte «skurkene» er personer man ikke trenger å tvile på om man skal sympatisere med eller ikke. Både Putin og Assad er fryktede ledere i dagens mediebilde, og siden de er ledere vil det også være et høyere toleransenivå at Stewart rakker ned på dem, både fordi de er autoriteter som vedgår handlinger mot folkets vilje, og fordi de ikke anses som spesielt sårbare. Dette forsterker også identitetene med Stewart som helt mot de korruperte lederne som skurker. Intervjuene bygger derimot på andre identiteter. Gjestene fungerer som en distraherende faktor mot de ofte alvorlige nyhetssakene. I tillegg til dette er de ofte mennesker seeren kjenner til, og blir derfor med på å gjøre programmet enda mer attraktivt. Enkelte ganger kan også gjesten påta seg rollen som helt; enten det er forskeren som lærer oss om effektene av global oppvarming, eller ei ung jente som har overlevd å bli skutt, så presenterer de også noen man som seer er glad for å se, en som bidrar til å gjøre programmet *enda* mer interessant. Korrespondentene i programmet utgjør derimot protagonistens allierte, eller sidekicks, og fungerer som et mellomledd mellom Stewart og segmentene.

Dette er noe Michael Gettings tidligere har påpekt, hvilket er at korrespondenten påtar seg rollen som «idiot» i en diskusjon (en strategi innen komedie kjent som *straight man*), enten diskusjonen er med Stewart selv, eller med intervjuobjekter innenfor et segment. I en samtale med Stewart vil programlederens umiddelbare troverdighet styrkes fordi han er fornuftens stemme av de to, mens i et segment bruker korrespondentene for å belyse avgjørelsene til intervjuobjektet. Et eksempel fra analysen er da en av korrespondentene omtalte seg selv som «Sæd-Hitler» da han intervjuet en politiker om å stramme opp reglene vedrørende sæddonering. Et annet eksempel er fra 2006, da korrespondent Samantha Bee intervjuet Mark Nuckols, mannen bak det svært kortvarige produktet hufu (tofu som skal etterligne

menneskekjøtt i smak og konsistens). Ved å overdrive effektene av produktet i intervjuet med Nuckols, blir han stilt i en situasjon der han mangler argumenter til å svare på spørsmålene. Når Bee i tillegg antyder at dette kan føre til faktisk kannibalisme, og hvor bra dette kan være for samfunnet, stiller hun Nuckols i et lys der det er vanskelig å føle med ham, samtidig som overdrivelsen sørger for at seeren skjønner at hun ikke mener alvor.

## 8.7. Hybridens utbytte

Det jeg ønsket å finne ut av med denne oppgaven, var hvorvidt det er fordelaktig for den offentlige politiske debatten at vi har fjernsynsprogram som leker med sider både fra det seriøse og det lekne formatet. I dag vil jeg si at svaret på dette spørsmålet er ja.

Av alle teoriene, analysene og resultatene jeg har lest om relaterte temaer er det spesielt to konklusjoner om TDS jeg ønsker å inkludere i min egen konklusjon. Den første er Joanne Morreales påstand om at TDS ikke egentlig produserer nyheter, men at de oppdrar en nasjon til å sanse usannheter. Dette er et svært viktig poeng, for om denne kombinasjonen av formater hadde resultert i ren løgn, hadde svaret på forskningsspørsmålet vært et klart nei. Å kunne skille mellom fakta og fiksjon er særdeles viktig i TDS, for til tross for at de ikke lager nyheter, tjener de allikevel samme funksjon; en god andel mennesker anser dette som en troverdig kilde for nyheter. Jeg bør derfor presisere at sjangerhybriden ikke nødvendigvis alltid vil være en god kombinasjon; er den dårlig utført, det vil si om den feiler i å kommunisere til sitt publikum hvilke konvensjoner det lekes med, kan publikum misforstå og resultatet vil være enten et publikum som tror de har lært noe, som faktisk kun har tilegnet seg løgner, eller et skuffet publikum, som opplevde å bli servert dårlig informasjon. Men i tilfellet med TDS er dette håndtert profesjonelt, og det er derfor det fungerer. Dessuten, så lenge formatet sørger for at forhåndskunnskap er en nødvendighet for å få glede av programmet, vil det også tvinge seeren til å oppsøke flere kilder.

Den andre konklusjonen jeg har blitt nødt til å si meg enig i er at ironien i TDS er servert på en slik måte at det ikke skal være noe problem for seeren å oppdage når det som sies ikke er helt sant (Gettings, 2009). Foruten dette vil jeg også si at det er programmets forsiktighet med å ta noens parti som hever kvaliteten. Alle er et potensielt offer, og det gjøres ikke forsøk på å overbevise seeren om det ene eller det andre. Tvert i mot, siden programmet bygger videre på allerede distribuert kunnskap, oppfordres man som seer til å sette seg ytterligere inn i hendelsene som diskuteres. Programmet fungerer på denne måten både som samfunns- og mediekritisk. I en tid der vi er omringet av et uendelig utvalg medier på absolutt alle kanter,

og benytter oss av disse mediene i stor grad, er det vanskelig å benekte at mediene har sosial makt. Derfor er det viktig, ikke minst i dag, at noen påtar seg ansvaret med å stille mediene selv til veggen, slik TDS gjør.

På en annen side har jeg forståelse for de som mener at seriøse program blir utvannet til fordel for underholdning. Men jeg tror, og håper at denne analysen har vist at ikke all underholdning trenger å være triviell og ubrukelig. Dessuten vil nok de fleste si seg enig i at for å praktisere demokratiet mest effektivt, trenger vi kunnskapsmettede og engasjerte borgere, og om det beste både fra fakta og underholdning engasjerer flere, har vi en enda større sjanse for å sikre et levende demokrati. En utvikling som muligens krever mer bekymring, er når nyheter ikke tar sitt samfunnsoppdrag på alvor, men allikevel blir tilegnet et kvalitetsstempel på grunnlag av estetiske sjangerkonvensjoner.

## 9. LITTERATURLISTE

- Anderson, C. (2009). *The Longer Long Tail – How endless choice is creating unlimited demand*. London: Random House.
- Baym, G. (2009). Stephen Colbert's Parody of the Postmodern. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*. (s. 124-144). New York, NY: New York University Press.
- Baym, G. (2010). *From Cronkite to Colbert – The Evolution of Broadcast News*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Boddy, W. (2008). The Quiz Show. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 162-164). London: Palgrave MacMillan.
- Branston, G. (2006). Understanding Genre. M. Gillespie & J. Toynbee (Red.), *Analysing Media Texts*. (s. 43-77). New York, NY: Open University Press.
- Brown, L. (1998). The American Networks. A. Smith (Red.). *Television – An International History*. (s. 147-161). New York, NY: Oxford University Press.
- Bruun, H. (2001). The Aesthetics of the Television Talk Show. G. Agger & J. F. Jensen (Red.) *The Aesthetics of Television*. (s. 229-259). Aalborg: Aalborg University Press.
- Chrisell, A. (2006). *A Study of Modern Television – Thinking Inside the Box*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Creeber, G. (2008). Genre Theory. G. Creeber (Red. ). *The Television Genre Book*. (2.utg, s. 1-3). London: Palgrave MacMillan.
- Daily Show, The/Imdb (2014). Hentet 4.5.2014 fra  
[http://www.imdb.com/title/tt0115147/?ref\\_=ttep\\_ep\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0115147/?ref_=ttep_ep_tt)
- Daily Show, The/Comedy Central (2014). Hentet sist 3.3.2014 fra  
<http://thedailyshow.cc.com/full-episodes/x9884l/may-7--2014---seth-rogen>
- Day, A. (2009). And Now...the News? Mimesis and the Real in *The Daily Show*. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*.(s. 85-103). New York, NY: New York University Press.

- Davies, M.M. & Mosdell, N. (2006). *Practical Research Methods for Media and Cultural Studies – Making People Count*. Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Doyle, G. (2010). *Understanding Media Economics*. London: Sage Publications.
- Enli, G., Moe, H., Sundet, V. S. & Syvertsen, T. (2010). *Tv – en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Everett, E. & Furseth, I. (2012). *Masteroppgaven – Hvordan begynne, og fullføre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fletcher, M. D. (1987). *Contemporary Political Satire – Narrative Strategies in the Post-Modern Context*. Lanham, MD: University Press of America.
- Gettings, M. (2009). The Fake, the False, and the Fictional: The Daily Show as News Source. J. Holt (Red.) *The Daily Show and Philosophy: Moments of Zen in the Art of Fake News*. (s.16-27). Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Gray, J. (2009). Throwing out the Welcome Mat: Public Figures as Guests and Victims in TV Satire. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*. (s. 147-166). New York, NY: New York University Press.
- Gray, J., Jones, J.P. & Thompson, E. (2009). The State of Satire, the Satire of State. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*. (s. 3-36). New York, NY: New York University Press.
- Griffin, D. (1994). *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Harrison, J. (2008). Objectivity and Television News. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 111-115). London: Palgrave MacMillan.
- Hartley, J. (2008). The Infotainment Debate. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 115-117). London: Palgrave MacMillan.
- Hesmondhalgh, D. (2006) Discourse analysis and content analysis. M. Gillespie & J. Toynbee (Red.), *Analysing Media Texts*. (s. 119-156). New York, NY: Open University Press.
- Høst, S. (2012). *Antall aviser og samlet oppslag*. Hentet 16.1.2013, fra <http://medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=avis&queryID=361>

- Jones, J. P. (2010). *Entertaining Politics*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Kjus, Y. & Kaare, B. H. (2006). Humor, medier og mennesker. Y. Kjus & B. Hertzberg Kaare (Red.). *Humor i mediene*. (s. 13-35). Oslo: J.W. Cappelens forlag AS.
- Krumsvik, A. H. (2011). *Medienes privilegier – en innføring i mediepolitikk*. Kristiansand: IJ-forlaget.
- Lacey, N. (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Palgrave Macmillan.
- Larsen, L.O. (2003). Muntre perspektiv. Fjernsynskomediens estetikk. A. Gjelsvik & G. Iversen (Red.). *Blikkfang, fjernsyn, form, estetikk*. (s. 127-148). Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, P. (1999). *Genrer og formater*. P. Larsen & L. Hausken (Red.). *Medievitenskap – Bind 2*. (31-53). Bergen: Fagbokforlaget.
- Lewis, J. (2008). Analysing Television News. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 108-111). London: Palgrave MacMillan.
- Løvland, M. (2006). Standup, fra scene til tv. Y. Kjus & B. Hertzberg Kaare (Red.). *Humor i mediene*. (s. 97-114). Oslo: J.W. Cappelens forlag AS.
- Marc, D. (1989). *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*. Boston, MA: Unwin Hyman.
- Mills, B. (2008). Studying Comedy. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 74-76). London: Palgrave MacMillan.
- Mordasov, M. (2013). *2014 G8 Summit to Be Held in Sochi – Putin*. Hentet 19.3.2014 fra <http://en.ria.ru/world/20130204/179223625/2014-G8-Summit-to-Be-Held-in-Sochi---Putin.html>
- Morreale, J. (2009). Jon Stewart and The Daily Show: I Thought You Were Going to Be Funny!. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*. (s. 104-123). New York, NY: New York University Press.
- Mulheisen, W. (2003). *Kjønn og sex på tv*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Neale, S. (2008). Studying Genre. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 3-6). London: Palgrave MacMillan.
- Shattuc, J. (2008). The Celebrity Talk Show. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 164-170). London: Palgrave MacMillan.
- Siterte sitater (2014). Hentet 4.5.2014 fra <http://www.ordtak.no/index.php>
- Svennevig, J. (2001). *Språklig samhandling – innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Tas av skjermen dersom han ikke skifter navn/VG – helt normalt (2014). Hentet 3.5.2014 fra <http://m.heltnormalt.no/nasjonensoye/2013/11/06/093000>
- Thelen, D. (1996). *Becoming Citizens in the Age of Television*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Tinic, S. (2009). Speaking “Truth” to Power? Television Satire, Rick Mercer Report, and the Politics of Place and Space. J. Gray, J. P. Jones & E. Thompson (Red.). *Satire TV – Politics and Comedy in the Post-Network Era*. (s. 167-186). New York, NY: New York University Press.
- Todorov, T. (1978). *Genres in Discourse*. Cambridge: University Press.
- Toynbee, J. (2006). The politics of representation. M. Gillespie & J. Toynbee (Red.), *Analysing Media Texts*. (s. 157-191). New York, NY: Open University Press.
- Turner, G. (2008). The Uses and Limitations of Genre. G. Creeber, (Red.). *The Television Genre Book*. (2. utg, s. 6-8). London: Palgrave MacMillan.
- Waldahl, R., Andersen M.B., & Rønning, H. (2002). *Nyheter først og fremst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Yin, R.K. (2009). *Case Study Research – Design and Methods*. Los Angeles, CA: Sage Publications.
- Ytreberg, E. (2000). *Brede smil og spisse albuer. Hvordan fjernsynet overtaler*. Oslo: Aschehoug.

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K. & Larsen, L. O. (2007). *Metodebok for mediefag – 3. utgave*. Bergen: Fagbokforlaget.